

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Literatura Hispanoamericana



TESIS DOCTORAL

Narrativa del noroeste de Argentina

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Leonor Fleming

Madrid, 2015

TP
1985
050-J

Leonor Fleming Figueroa



x-53-085218-6

NARRATIVA DEL NOROESTE DE ARGENTINA

TOMO I

Departamento de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1985



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº

50/85

© Leonor Fleming Figueroa

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 28015 Madrid
Madrid, 1985

Xerox 9400 X 721

Depósito Legal: M-8420-1985

TESIS DOCTORAL

Autora: LEONOR FLEMING FIGUEROA

NARRATIVA DEL NOROESTE DE ARGENTINA

Director: Dr. D. Benito Varela Jácome

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filosofía y Letras
Dtº. de Literatura Hispanoamericana

1983

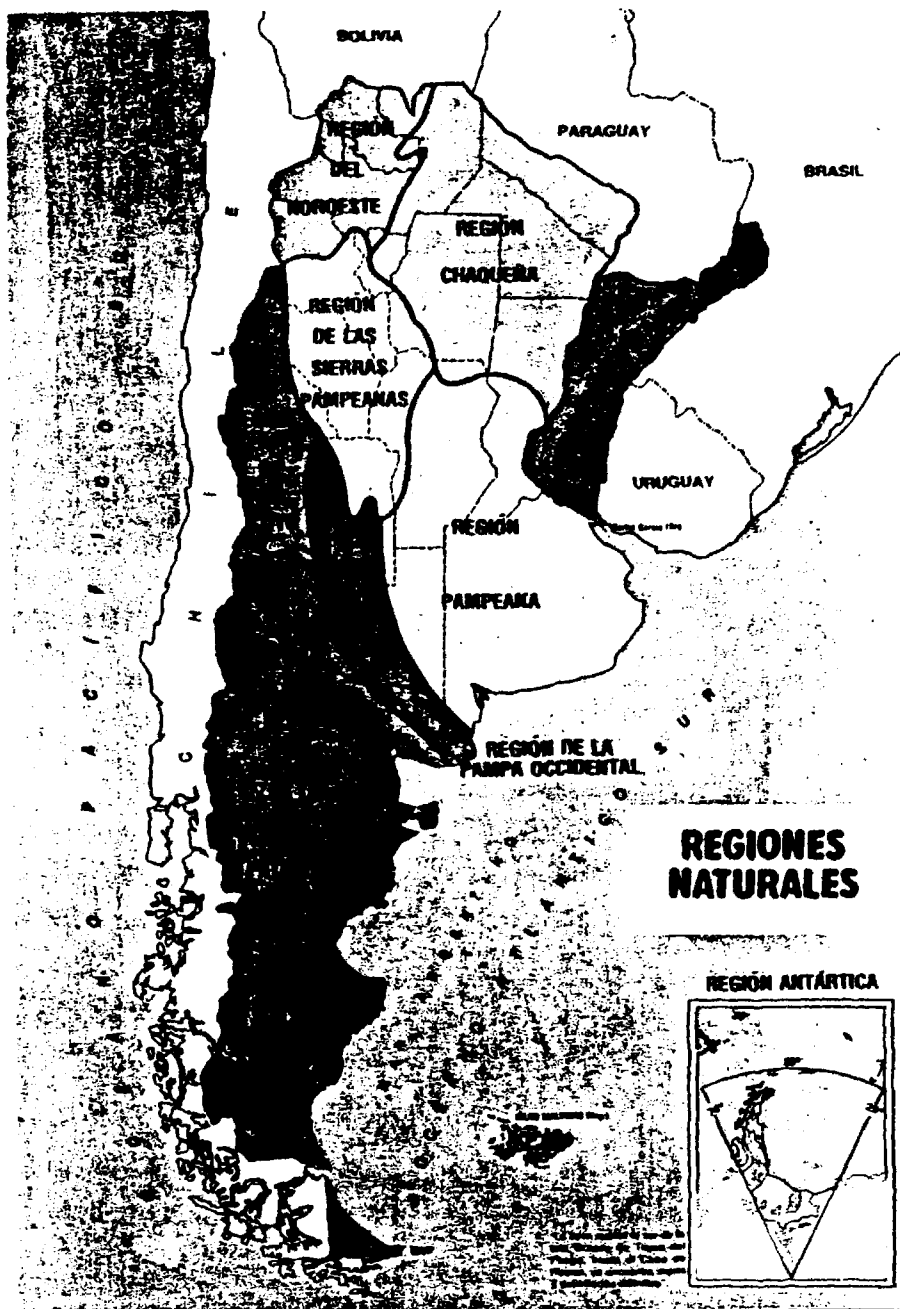
Pero quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde el color de los ojos, ya no se llama igual. Y aunque logre afortunarse tan poco ya es el mismo, tiene otro color de piel y de noche y aun de día sueña siempre un mismo sueño que le está recordando alguna cosa dulce y perdida.

H. Tizón

CAPITULO I

COORDENADAS DE LA NARRATIVA DEL
NOROESTE ARGENTINO

EL NOROESTE, REGION NATURAL DE ARGENTINA:
Contexto espacial de la narrativa estudiada



**REGIONES
NATURALES**

1. Punto de partida

La elección del tema de nuestro trabajo parte de la suposición de que existe una narrativa representativa del noroeste argentino, con identidad funcional, a la vez que articulada con las otras piezas del conjunto de la literatura nacional, de cuyo cuerpo más amplio participa.

Nuestra suposición se basa en un postulado geocultural que caracteriza al noroeste como una de las "regiones naturales" del país, con un aspecto físico, un micro-clima y una ecología comunes, así como también con una historia y una civilización más o menos coincidentes, y diferenciada de otras zonas del mapa nacional.

Cuando David Lagmánovich intenta definir esa región en su estudio sobre La literatura del noroeste argentino, observa que se trata de

"Un mundo distinto y un hombre también distinto, que habla un español de sabor más arcaico y cuya tez es más oscura, y que tiene mayores vínculos con la América raigal e indígena que cuanto pudiera su ponerse desde la orgullosa y 'europea' capital del país" (1).

I, al referirse específicamente a su literatura, agrega:

"...no es un episodio de la anécdota local sino un capítulo de la historia literaria total de mi país" (2).

Compartimos este criterio, y preferimos el calificativo de narrativa "del noroeste" al de narrativa "regional" para evitar el matiz restrictivo, cuando no peyorativo, con que se usa frecuentemente el término "regional" aplicado a esta materia. De este modo, y sin limitar el alcance de la misma a los escritores que viven en la región, la expresión "narrativa del noroeste" singulariza y reagrupa, dentro del mosaico de la producción nacional, a unos escritores que, residentes en la zona (como Aparicio), viajeros (como Tizón), o transterrados (como Hernández), practican su eleg

ción contextual, agencial y lingüística sobre distintas franjas de una misma área sociocultural y recrean universos narrativos autónomos pero complementarios.

Por esta razón, cada vez que en este trabajo se utiliza el calificativo "regional", se lo hace dándole este sentido.

Nuestro estudio sitúa a este "corpus" literario como vértice de articulación entre las dos vertientes fundamentales de la literatura hispanoamericana que sintetiza, por un lado, el realismo mestizo de los pueblos de fuerte tradición indígena, y, por otro, el vanguardismo europeo sante del Río de la Plata.

2. Criterios de selección.

Escogemos, como representativas de la narrativa del noroeste argentino, las obras de Héctor Tizón, Juan José Hernández y Carlos Hugo Aparicio, de acuerdo con los siguientes criterios de selección.

En primer lugar se tiene en cuenta la calidad literaria, que es, en el fondo, la única pauta válida para considerar a la obra de arte.

El segundo criterio contempla la variedad y complementación entre los "corpus" narrativos de estos autores para tener un panorama, si no exhaustivo al menos abarcador, de las particularidades contextuales y lingüísticas locales.

Los tres autores recrean distintas áreas que configuran un cuadro bastante completo del cerco de realidad provincial del que se nutre la ficción.

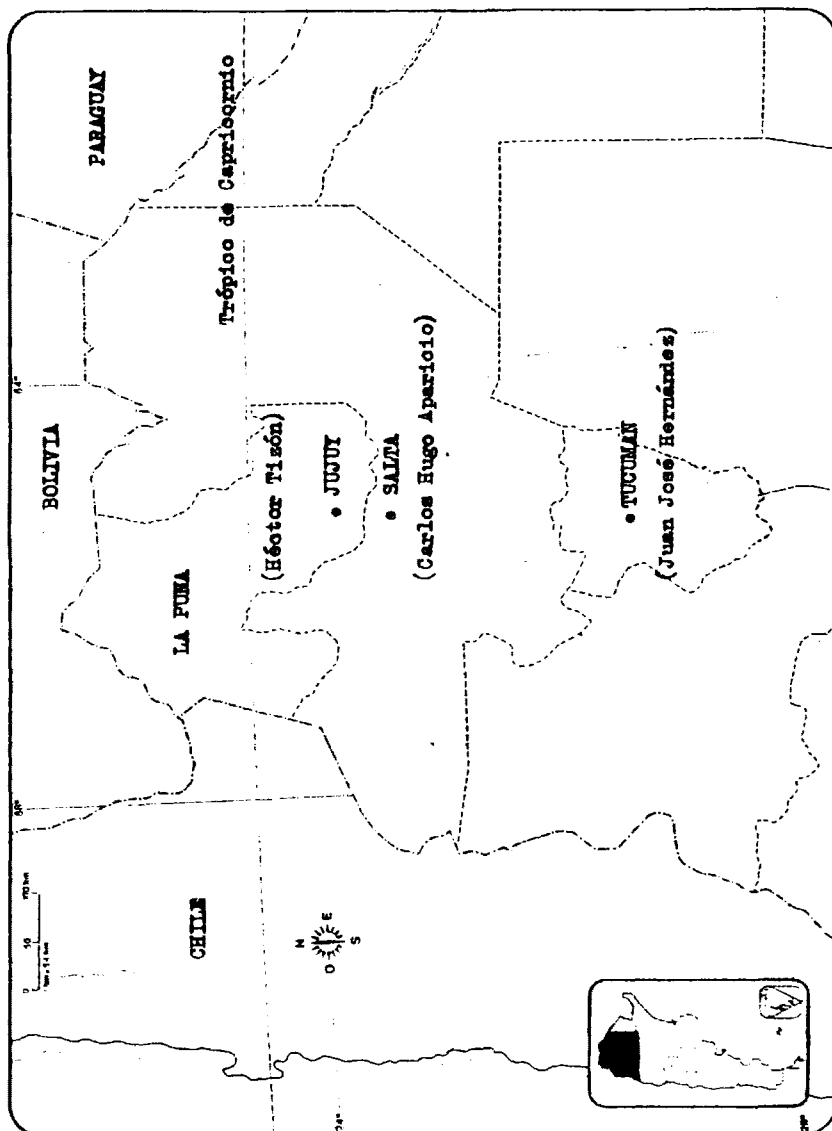
Héctor Tizón elige el ámbito rural de la desolada Puna y de los va-

Tema REGION del NOROESTE

Noroeste

Contexto geocultural de los autores estudiados

Nombre									
Curso									
División									
Turno									
Día									
Mes									
Año									



MATIAS

Propiedad Intelectual Ley 11.723
Industria Argentina



EDITORIAL
ESTRADA

lles intermedios de Jujuy, y su población fantasmal de hombres ensimismados y de muertos; rescata una civilización mítica, fiel a las antiguas tradiciones indígenas y la pasiva resignación de ese pueblo ante su inexorable destino de extinción.

Juan José Hernández y Carlos Hugo Aparicio prefieren el espacio urbano aunque no rechazan la temática rural, fronteriza a los límites de la reducida ciudad de provincia, abordada en algunos de sus cuentos.

Hernández reconstruye los ocultos interiores de la casa, sus patios, sus rincones olvidados, el mundo recogido de los visillos hacia adentro y el clima bochornoso de Tucumán para situar los dramas inconfesos de sus exacerbados personajes.

Aparicio, por su parte, instala la acción narrativa en el ambiente postergado y mísero del suburbio salteño en el que, a la desprotección económica y social, se suma el desvalimiento cultural que debilita aún más la identidad de sus frágiles criaturas.

Estas tres áreas socioculturales están representadas a su vez por tres lenguajes recreados dentro de un mismo código dialectal: el idioma rural y arcaizante penetrado por influencias quechuas y otros sustratos indígenas, en Tizón; el habla insegura y vacilante de la clase media y baja provinciana, acompañada de sus modismos y subyugada por cualquier moda o amaneramiento venido de Buenos Aires, en Hernández; Y la jerga marginal y precaria del suburbio, enriquecida por el lunfardo o argot bonaerense, extendido desde la capital al resto del país, en Aparicio.

Un tercer criterio tenido en cuenta ha sido el generacional que incluye a los tres escritores, más por sus edades que por la fecha de publi-

oación de sus obras, en la generación del 60.

Tisón nace en Jujuy en 1929; Hernández, en Tucumán, en 1931; y Aparicio, en La Quiaca (aunque reside desde los trece años en Salta), en 1935. Y publican su primer libro de cuentos en 1960, 1965 y 1974, respectivamente.

Con todas las salvedades que puedan ser hechas, el criterio "generacional" nos parece válido en este caso porque, como decía Yeats, el hombre es más de su tiempo que de su lugar, y los signos de una época como también la perspectiva contemporánea son puntos de contacto entre los escritores citados, sobre todo en cuanto a la implementación de recursos técnicos y de formas narrativas. Hay un fondo común que los une como partícipes de un determinado momento histórico y como interlocutores válidos del diálogo de su época.

Debemos aclarar que quedan fuera del alcance de nuestro análisis muchas obras que responden a uno o más de nuestros criterios de selección pero que, sin embargo, no pueden ser incluidas en este trabajo sin desestructurar alguno de sus ejes.

Nuestra investigación se basa, como el propio título de la tesis lo indica, en el estudio de la producción narrativa de estos autores y, dentro de ella, más específicamente, de sus cuentos. No dudamos, sin embargo, en acudir a la obra novelística y a la poesía cuando la clarificación o profundización del análisis así lo requiere. Sabemos que los géneros no separan lo que intrínsecamente constituye la trama de las obsesiones semánticas y expresivas de un autor.

Las obras incluidas en este estudio, agrupadas por género, son:

de Héctor Tizón,

- cuentos:

A un costado de los rieles (1960)

El jactancioso y la bella (1972)

El traidor venerado (1978)

"Una huella minúscula y difusa" (febrero, 1980)

"Los árboles" (abril, 1980)

- novelas:

Fuego en Casabindo (1969)

El cantar del profeta y el bandido (1972)

Sota de bastos caballo de espadas (1975)

La casa y el viento (inédita)

El viejo soldado (inédita)

de Juan José Hernández,

- cuentos:

El inocente (1965)

La favorita (1977)

"La señorita Estrella" y otros cuentos (1982)

- novela:

La ciudad de los sueños (1971)

- poesía:

Negada permanencia y la siesta y la paranía (1952)

Claridad venida (1957)

Elegía, naturaleza y la garsa (1966)

Otro verano (1966)

de Carlos Hugo Aparicio,

- cuentos:

Los bultos (1974)

Los bultos (reedición ampliada) (1978)

Sombra del fondo (1982)

- novela:

Trenes del sur (inédita)

- poesía:

Pedro orillas (1965)

El grillo ciudadano (1968)

3. Estructura del trabajo de investigación.

Nos parece necesario justificar el aparente desequilibrio acusado por el dispar número de páginas de los capítulos dedicados a cada autor. Se debe a dos razones. En primer lugar, a la distinta envergadura de sus obras, aspecto en el que la de Tizón destaca por su amplitud y despliegue. Y en segundo lugar, a la metodología empleada, ya que, por ejemplo, el método estructuralista (aplicado a textos de Tizón y Aparicio) exige un gran desarrollo descriptivo que extiende considerablemente el análisis en comparación con otras metodologías más económicas, como la psicoanalítica (aplicada a textos de Hernández).

Por lo tanto consideramos que esa descompensación numérica es sólo superficial y revierte en beneficio de una labor crítica rigurosa y apegada al texto, que responde y respeta las exigencias de las obras, sus amplitudes, sus características y sus necesidades metodológicas.

4. Metodología.

Ante la convicción de que cada obra y, aún más precisamente, cada nivel y cada texto en particular exigen una determinada herramienta crítica, usamos en nuestro análisis una metodología ecléctica que, según las circunstancias, integre aportes y lenguajes críticos diversos, o se pronuncie por el uso de un método rector.

En algunos casos (como por ejemplo en ciertos planos de las obras de Tizón y Aparicio), seguimos un camino estructuralista más estricto, que nos facilita una rigurosa descripción de las categorías agenciales y funcionales, por naturaleza escurridizas. En otros (como por ejemplo en el análisis de "El viajero" de Hernández), se nos impone la necesidad de la psicocrítica como instrumento idóneo para la exégesis textual.

En general estas metodologías, específicas o auxiliares, nos aportan criterios de análisis, perspectivas diversas y terminología apropiada para una mejor comprensión y valoración del hecho literario.

De todas formas, los análisis más ortodoxamente encuadrados dentro de una determinada metodología (estructuralista, arquetípica, estilística, psico o sociocrítica, etc.), no quedan sueltos o desencajados del eje crítico central, sino que son revertidos sobre un discurso crítico general que integra y se enriquece con estos aportes particulares.

Como corolario podemos afirmar que los distintos métodos nos orientan en la observación, descripción y comprensión del fenómeno literario, así como también en la detección de sus excelencias. A partir de este punto podemos llegar al juicio estético, última e imprescindible etapa de toda labor crítica, y a la valoración del aporte o respuesta artística que, cada uno de los autores en particular y el "corpus" de la narrativa del noroeste argentino en general, dan a su circunstancia y a su época.

Citas.

- (1) Lagmanovich, David; La literatura del noroeste argentino, Rosario, Biblioteca, 1974, p. 12
- (2) Ibidem, p. 13

Al

CAPITULO II

HECTOR TIZON

"LA PUMA, TESTIMONIO DE UNA EXTINCION"

I. PLANO CONTEXTUAL:

Los cuentos y las novelas de Héctor Tizón dan testimonio de la -
agonía de las tierras altas y frías de la Puna, de su soledad, del tiem
po detenido y el espacio inmóvil, el suelo erosionado y estéril, los -
pueblos aletargados, la gente desgastada y lacónica. En la entrevista -
que sirve de prólogo a la novela El cantar del profeta y el bandido el
autor expone el dramático destino de la civilización puneña y confiesa
la intención de ser su cronista: "En 1960 o 1961, -cuenta Tizón-, un -
grupo de expertos de la ONU, contratados por el gobierno de Jujuy para
que realizaran un estudio integral de la Puna y aconsejaran los planes
de desarrollo adecuados, dictaminó, en buen romance, que tratándose de
una región donde viven actualmente alrededor de 50 mil personas, resul-
taba absurda cualquier inversión importante. Había en la provincia --
otras zonas ricas por naturaleza donde las inversiones se multiplicarían
y la vida es más fácil; había que dejar que la otra se despoblara no
más. Esta conclusión, científica, técnica o sensatamente quizá irrepro-
chable me pareció tremenda desde otras perspectivas: se trataba del úni
co lugar con formas culturales propias, costumbres de vida, relaciones
familiares y humanas, arquitectura y artesanías, tradiciones válidas y
una lengua que, al igual de aquellas de las comunidades sefarditas de -
Rumania, Grecia o el norte de África, se había mantenido poco contamina
da desde el siglo XVI. Todo eso debería morir, por inanición o por obra
de los "medios masivos de comunicación". Entonces traté, o estoy tratan
do, en lo que está a mi alcance, de registrarlo" (1). Aunque comprende-
mos que sólo este propósito no fundamenta la creación de un mundo lite-
rario, lo aceptamos como válido punto de partida que puede ser completa

do por otros factores, entre los que tiene cabida una reciente declaración del autor: "Escribo sobre lo que creo conocer y siento que tengo afinidad y a partir de allí busco la manera de narrar. Esta manera de narrar creo que tiene que ver con las artes plásticas o el cine (que es una suma), es decir con el claroscuro, la elocuencia de la ambigüedad, el equívoco de la "realidad"(2)". Desde la voluntad testimonial, el conocimiento y la afinidad, y seguramente también desde la necesidad, intrínseca a toda creación artística, el autor fija en una obra de ficción el ocaso de una cultura que le es entrañable, y la rescata, a través de la literatura, de su irreversible extinción.

Si bien hemos perfilado hasta este punto la materia, los contextos seleccionados por el autor, no desconocemos la importancia que, en literatura, tiene la palabra, la "materia y forma de expresión". En el "corpus" narrativo de Héctor Tizón un lenguaje sin fisura entre el registro de la norma regional y el mundo significado por ella recrea la desolación, el ensimismamiento, la resignación pudorosa, la sabiduría antigua y sobre todo el silencio metafísico de un pueblo que sufre su ocaso con austera parquedad.

"...era el recuerdo del silencio, el de la tierra, el cielo y — los animales inmóviles..." (3)

Por obra del lenguaje la atmósfera de los relatos se vuelve protagonista al rescatar pedazos, retazos de una realidad peculiar. La anécdota y la acción pasan a segundo plano y son pretexto para el protagonismo de un mundo y un transmundo particulares. La soledad y la muerte constituyen elementos permanentes del clima de extinción, de la sensación de agotamiento que impregna todo, tanto al hombre como a la naturaleza, a lo animado y a lo inerte.

"Esta tierra está muy usada pero es tierra santa porque no existe, porque está muerta y así no puede envejecer" (4).

"Esta mujer vieja está muriendo, si es que no está toda muerta ya" (5).

En los textos citados como representativos de la obra, la muerte resulta, paradójicamente, el único paliativo de la decrepitud y del ocaso y, concebida como un estado durativo e intensivo, va abarcando de a poco el mundo de los vivos. La soledad, uno de sus componentes, aparece además como intrínseca al terruño, como un accidente más de su desamparada pero entrañable geografía:

"...porque únicamente el frío es solitario y la soledad es imposible sino en las tierras altas y frías" (6).

Si bien estos contextos están tomados, como apuntamos, de franjas de realidad seleccionadas por el autor, esa selección y su recreación no suponen para Tizón mostrar ni demostrar nada sino, por el contrario, ejercitar un acto de descubrimiento asumiendo el riesgo de toda búsqueda. Es ese mismo riesgo el que rechaza al lector "banquero", al receptor pasivo porque, como opina Blas Matamoro, cuando escribir ha sido una tarea de investigación, impone una participación activa del lector (7). La obra de Tizón es pues una búsqueda -búsqueda de identidad y de sentido a nivel social y a nivel personal- que compromete y complica a su lector.

1. Cerco narrativo y cerco de la realidad.

Es factible establecer una relación puntual entre el espacio real de la Puna jujeña y el espacio literario de los cuentos de Tizón. Dicha

correlación se da también en las novelas del autor, y aunque ellas no sean materia específica de nuestro análisis, creemos pertinente señalarla porque hay un contexto geocultural común a toda la obra de este escritor.

Al caracterizar el espacio, en un estudio sobre Paradiso de Lezama Lima, Benito Varela Jácome afirma que "la parte novelada, el cerco narrativo (CN) se inscribe sobre un cosmos más amplio, sobre el cerco de la realidad (CR)" (8). En el "corpus" narrativo de Héctor Tizón, el "cerco de realidad" está constituido por el noroeste argentino y la provincia de Jujuy como contexto general, y por los departamentos de la Puna como marco restricto. Este es el espacio real, conocido y observado directamente por el autor desde una perspectiva doble: por un lado, con la mirada intrínseca y vital del lugareño, del hombre de la zona que conoce la región palmo a palmo y desde dentro; por otro, con la extrínseca del artista que toma distancia con fines estéticos. De este espacio concreto, factible de localizar sobre un mapa, el escritor selecciona franjas de realidad en las que sitúa su acción narrativa. Frente al protagonismo del espacio, el argumento se diluye en pantallazos de realidad que tienen la actualidad y la eficacia de la narrativa fragmentaria.

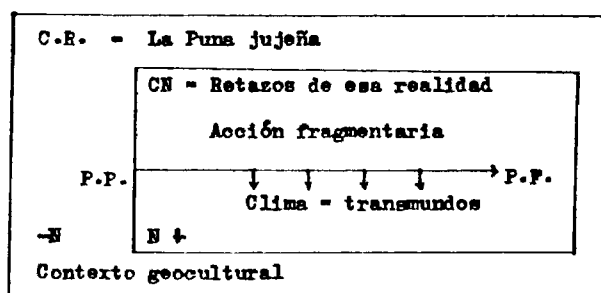
Aplicamos a nuestro estudio la terminología que usa Varela Jácome y observamos que del "cerco de la realidad" o contexto geocultural del noroeste y de la Puna, el autor selecciona determinadas franjas que dinamiza al incluirlas en el "cerco narrativo". Estos retazos de realidad real -valga la redundancia- constituyen "lo novelado (N +)", lo legible, frente a sectores contiguos "no novelados (-N)", que restan marginados de la obra literaria. Algunos de esos sectores importantes de realidad regional dejados de lado por Tizón son materia protagónica en

las obras de los otros dos escritores analizados en esta investigación. Este hecho ha fundamentado uno de los criterios de muestra selección - para que la yuxtaposición de distintas parcialidades ofreciera un panorama bastante completo del mosaico regional a través de la literatura del noroeste.

Dentro de lo novelado, y siguiendo con el discurso de Varela Jáco me en Nuevas técnicas de análisis de textos (9), la acción se desarrolla desde un "punto de partida (P.P.)" hacia un "punto final (P.F.)". En la obra de Tizón este movimiento es más intensivo que extensivo, o sea que el clima o marco espacio-tiempo-cultural tiene más importancia que la acción en sí que aparece generalmente esfumada y fragmentada. - Palabras del propio autor refrendan esta opinión:

"En realidad -dice Tizón- a lo largo de mi obra he ido descubriendo que no soy un novelista propiamente dicho, que se maneja con una estructura dada en la que todos los momentos han sido previamente balanceados, equilibrados. Soy más bien un descriptor de - atmósferas donde se mueven personajes. Personajes a menudo desatados del orden cronológico y, a veces, hasta del orden lógico" (10).

Con el diagrama siguiente (11) intentamos resumir la relación existente, en la obra de Tizón, entre el "ceroo narrativo" y el "ceroo de realidad", y el protagonismo del clima sobre la acción dramática:



2. Cerco de la realidad.

La realidad geográfica de la obra de Tizón coincide perfectamente - con su tierra natal, la provincia de Jujuy. Es esta la más boreal de las provincias argentinas, rodeada al sur y este por la herradura salteña y con dos fronteras internacionales: al oeste la cordillera de los Andes - la separa de Chile y al norte el Altiplano o Puna la une a Bolivia.

2.1.- La provincia de Jujuy.

La provincia de Jujuy, más bien pequeña dentro del contexto de las demás provincias argentinas tiene una extensión de 53.219 Km² y una población total de 408.514 habitantes, según el último censo nacional de 1980. Un 40% de la población se agrupa en la ciudad de San Salvador de Jujuy, capital de la provincia con 166.867 habitantes, y el resto se - distribuye muy irregularmente por el territorio provincial, correspondiendo a los departamentos de la Puna los menores porcentajes demográficos.

La ciudad cabecera, San Salvador de Jujuy, fue fundada el 19 de - abril de 1593 por el capitán Francisco de Argañarás y Mújica, comisionado al efecto por el gobernador de Tucumán, don Juan Ramírez de Velasco, según lo apunta Vicente Sierra en su Historia de la Argentina, al transcribir párrafos significativos del acta de fundación: el Capitán Francisco de Argañarás "el 19 de abril de 1593 procedió a efectuar la fundación de la ciudad a la que denominó San Salvador de Velasco de Jujuy. - El acta correspondiente establece que los indios de la región se encontraban rebeldes y era necesario someterlos para que "vivan en policía y tengan doctrina y conocimiento de la palabra del santo evangelio y cosas de nuestra santa fe católica y reciban el santo bautismo y cesen - los robos, muertes y daños que hasta ahora han hecho y cometido, impi-

diendo los pasos y caminos, y otros muchos inconvenientes de daño y -
perjuicio para toda esta gobernación, especialmente para dar aviso a -
su majestad y a sus reales audiencias del estado de esta tierra, lo -
cual se repara y evitan todos dichos inconvenientes con esta dicha po-
blación..." (12). Lógicamente no consignamos estos datos por su valor
meramente informativo sino porque de una u otra manera aparecen refle-
jados o tienen ingerencia en los textos de Tizón. Así por ejemplo, el
papel protagónico que durante la colonización y conquista desempeñó la
ciudad de Jujuy, junto a la vecina Salta, en la evangelización y en -
las rutas comerciales y comunicaciones con el Alto Perú (actual Boli-
via), que se deduce de los móviles aludidos en el acta de fundación, -
es evocado en un pasaje de El cantor del profeta y el bandido, en el -
que el personaje avanza por un camino cargado de antiguas reminiscen-
cias:

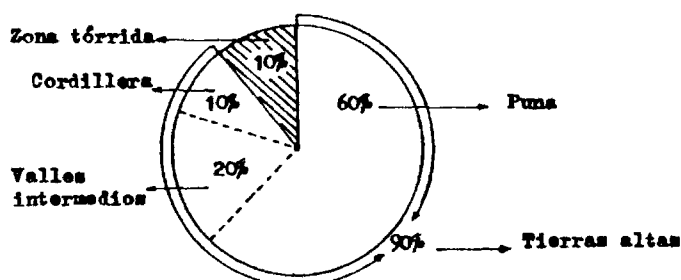
"Avanzó el profeta por el camino flanqueado de pircas con pencas
e higueras polvorientas, tan lleno de recuerdos, a su vez, de an-
tiguas pisadas de hombres y cabalgaduras, de borrosas huellas -
de ruedas forjadas en herrerías de Salta y Potosí, tan mirado -
por cabibajos caminantes, obispos, mercaderes y soldados" (13).

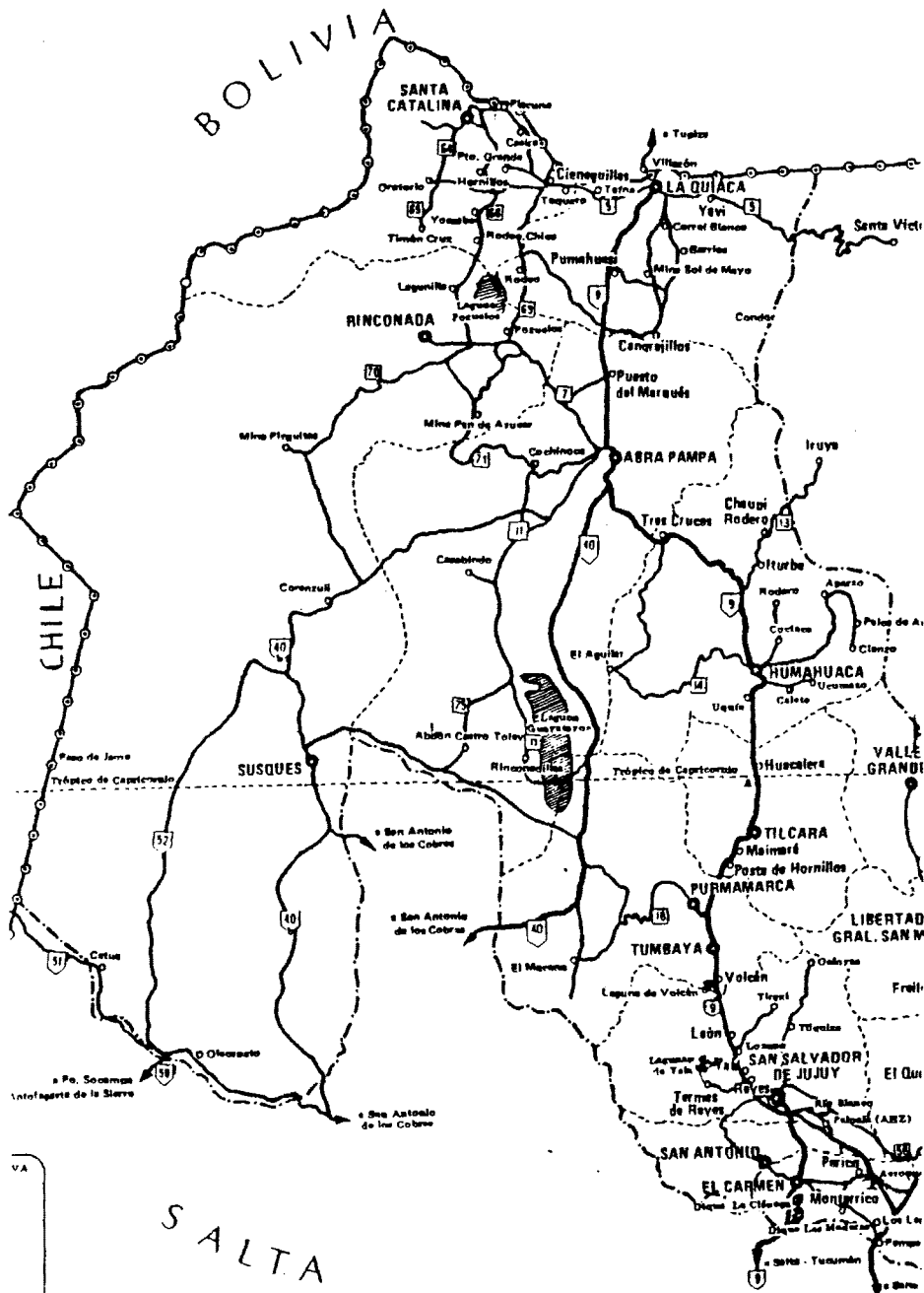
La provincia de Jujuy formó parte de la de Salta hasta 1834, y en
realidad participa de su mismo contexto geocultural. Su suelo es una -
continuación del salteño y presenta una orografía semejante: montañas -
al oeste, valles templados al centro y zonas tropicales al sureste.

El aspecto de la provincia es variado y pintoresco, dominan en ge-
neral las montañas; los valles fértiles y productivos se sitúan especial-
mente en las regiones oriental y central. Al noroeste se levanta la me-
sta de la Puna, continuación de la boliviana, vasta planicie árida y -
triste, situada a unos 3.500 mts. sobre el nivel del mar; está habitada

principalmente por indios coyas. El clima varía según las zonas, y aun que su latitud es decididamente tropical ya que el trópico de Capricornio la atraviesa por su parte central, es frío en la Puna, atemperado por la gran altitud, y cálido solamente en los valles bajos y en la región oriental.

Del variado espectro de la geografía jujeña, que abarca desde — las zonas tórridas del sureste hasta las nieves eternas de la cordillera de los Andes, el autor selecciona franjas de la realidad que le interesan especialmente para sus fines literarios. Las tierras altas y frías son, sin duda, el contexto espacial preferido para su obra y en ellas sitúa el 90% de sus cuentos. Dentro de este amplio campo de tierras altas que incluye zonas rurales, valles intermedios, la capital provincial y pequeños pueblitos campesinos, el autor se inclina decididamente por el vasto y desolado altiplano noroccidental, con su gente, sus costumbres y su trasfondo peculiar. La Puna, referencia geocultural permanente en la obra de Tizón, es el ámbito exclusivo de un 60% de sus narraciones. Las tierras bajas selváticas y tropicales, calurosas y exuberantes, sólo aparecen en un 10% de los cuentos, casi siempre en alusiones esporádicas o tangenciales para marcar un contraste — más que como ambiente específico de los mismos. Un diagrama de los contextos espaciales en el corpus cuentístico de Tizón nos da los porcentajes siguientes (14):





2.2.- Las tierras altas y frías. La Puna.

Etimológicamente la palabra puna proviene del quechua y significa "tierra fría" y "sierra páramo". Por extensión es también sinónimo de "soroche" o "mal de las alturas", con el derivado verbal "apunarse" (15), según lo recoge José Vicente Solá en su curioso y desparejo Diccionario de regionalismos. Se ha definido al altiplano noroccidental como "Paraje o terreno que ofrece las condiciones o caracteres de las tierras altas o sea de la Puna, como su temple que es frío; su suelo, que es arcilloso; sus pastos, que son fuertes o que repugna el ganado". También alude, por extensión a "El aire rarificado que se aspira en estas regiones, lugares o parajes" y a la "Extraña y penosa enfermedad que se experimenta por efecto de esta rarefacción del aire en dichos parajes" (16).

Desde el punto de vista geográfico en América del Sur se da el nombre de Puna a las altiplanicies. "En la República Argentina se llama en especial Puna, la altiplanicie que ocupa la parte occidental de la provincia de Jujuy y que se extiende sobre todo por los altos de Santa Catalina, Rinconada y Cochino. Está limitada al Norte por la Sierra de Esmoraca, al Este por el elevado cordón de Humahuaca, al Sur por las Sierras de Tastil y del Toro, y al Oeste por la Cordillera del Agua Caliente. Su altura oscila entre 3.500 y 4.000 m. En esta meseta se encuentran grandes salinas que ocupan en conjunto una extensión de unos 10.000 Km². Los pastos son por lo general escasos; pero a pesar de ello se puede emprender allí la cría de ovejas en pequeña escala. En Bolivia, país clásico de las punas, se denomina puna brava a la región inmediata al límite de las nieves perpetuas que en este país comienza hacia los 5.000 m. Su aspecto es triste y su vegetación pobre y reducida a simples criptógamas. No obstante en ella viven los representantes superiores de la fauna boliviana como el guanaco, la vicuña, la llama, la alpaca, la -

vizcachas, la chinchilla, y el magestuoso cóndor. La región comprendida entre los 2.500 y 3.000 m., es decir la inmediatamente inferior a la Puna brava, se denomina simplemente Puna. En esta zona la temperatura se eleva por grados y se anima y multiplica la vida vegetal. En general la vegetación de la puna se clasifica geográficamente dentro del piso alpino de Schimper. Desde el punto de vista ecológico ofrece un carácter extremadamente xerofítico, pues el clima de la Puna es seco, a diferencia del de los llamados páramos en la misma cordillera andina, que está caracterizado por lluvias y nieblas. Sus formaciones características son la estepa y el desierto (17).

Son rasgos generales de la Puna el clima desértico con gran amplitud térmica, debido a la altitud a pesar de la latitud tropical; los suelos muy erosionados por los vientos; las lluvias escasas, los intensos fríos del invierno y las heladas nocturnas. La vegetación se reduce, allí donde la hay, a pastos duros, arbustos leñosos y cactus. La fauna se compone de algún ganado bovino y caprino, de diversas especies de aves y roedores, y de los rebaños de llamas, vicuñas, alpacas y guanacos, camélidos propios de la zona. Este espacio estéril, de naturaleza paupérrima, es permanente en las obras de Tizón. De uno de sus cuentos, "Historia olvidada", seleccionamos la siguiente descripción que sirve como representativa del resto de la ambientación:

"El sol asomaba por momentos, indeciso, y su luz era muy tenue o tímida, y amarilla. El hombre gordo, entrecerrando sus ojos miraba a lo lejos y entonces creía ver las montañas, muy próximas, como si caminaran de pronto, o se movieran, acercándose o alejándose. Remolinos de viento y arena, también. Y algunos asnos pequeños, buscando qué comer, mostrencos y ariscos, a la distancia. Y en toda la extensión, la tierra yerma y dura" (18).

Si bien nos hemos referido a la Puna jujeña en particular por ser el marco específico de los contextos geográficos de la obra de Tizón, es necesario aclarar que todo el bloque de la Puna constituye una región natural con características ecológicas, antropológicas y culturales semejantes, más allá de las divisiones provinciales o de los límites internacionales, generalmente convencionales. Se puede considerar altiplano o Puna a la meseta que se eleva aproximadamente entre los 2.000 y 4.500 m. de altitud, y que se extiende sobre la vertiente oriental de la cordillera de los Andes. Abarca noroeste de Argentina, oeste de Bolivia y parte de Perú.

Al situar, en páginas anteriores, a la provincia de Jujuy e indicar sus fronteras, la homogeneidad geográfica de la región puneña es la que nos hizo oponer las características limítrofes de los Andes, verdadera barrera natural que la separa de Chile, a las de la Puna, micro mundo ecológico que la une a Bolivia. Los puntos fronterizos reales y más representativos de esa unión los constituyen los pueblos de la Quiaca, en Argentina y Villazón, en Bolivia, hitos indiscutibles de un permanente tránsito y comunicación entre sectores de dos países distintos pero de un mismo polo regional.

Como apuntamos anteriormente, la Puna en particular y las tierras altas del noroeste en general, constituyen el referente preferencial de los contextos narrativos de Tizón. Por ello, y antes de adentrarnos en su análisis a partir de los textos del autor, resumiremos sus principales rasgos geográficos antropológicos, étnicos, culturales, etc. (19), por cuanto que los mismos aparecen dinamizados en la ficción narrativa.

2-2. 1.- Rasgos geográficos.

Orografía e hidrografía: Clima.

Desde el punto de vista orográfico "el bloque elevado de la Puna también perteneció al macizo Brazilia. La orogenia terciaria la levantó en conjunto a la gran altitud a la que ahora se halla" (20). Los accesos se realizan por las llamadas "abras", puntos culminantes de las cuestas, puertos de montaña o pasos de altura media de 4.000 mts. Las cadenas interiores están formadas por grupos volcánicos como por ejemplo el de Antofalla con 6.100 mts. de altura o por otras cadenas montañosas como Rinconada, Cochinoa, Incahuasi, Calataste, del Cobre, etc.

La cuenca puneña tiene la característica de ser una cuenca "arrejca", es decir, cerrada, sin salida al océano, excepción hecha del río San Juan, afluente del Pilcomayo, en el que desemboca a través del río Pilaya, ya en territorio boliviano a la altura del meridiano 64. Los ríos son de deshielo con caudales solamente en verano. Acarreamos las aguas que forman salares y también lagunas como las de Guayatayoc, Pomuglos, Runtuyar, entre otras.

El clima de la Puna es seco. Las tormentas eléctricas sin lluvia, la sequedad y los vientos característicos de esta zona, son descritos con verbosidad pero con la contundencia del testimonio directo en las crónicas de los maestros Simeón y Anastasia Fernández de Vicente y del andinista Villafañe a cuyos libros remitimos (21)

Recursos del suelo y subsuelo.

La Puna es rica en minerales: plomo, plata, oro, zinc, estaño, cobre, azufre, sal, borax, mármol, hierro, etc. Ya los indígenas los ex-

traían y fundían en las "guairas" u hornos de fundición. Las ruinas de Incahuasi son ruinas de minas prehispánicas, según lo consigna Luciano Catalano en un estudio geológico de la región: "Incahuasi fue el asiento de una población indígena minera que dedicaron su actividad a la explotación de algunos filones metalíferos que se encuentran en sus inmediaciones" (22). Según las investigaciones de Fernando Paso Viola, — "Los anchos valles intermontanos, también llamados cuencas o mesetas, son de origen tectónico y contienen en sus achatados fondos extensas acumulaciones de sales o boratos depositados durante el cenozoico. Este procedimiento se debe a la acción ígnea cuyos derrames de lava formaron extensas capas de escoria y cenizas. Posteriormente todo este material volcánico sufrió la demudación progresiva de las aguas superficiales. El lavado, acarreo y concentración de las sales determinó la formación de salares, salinas o borateras en cuyo contenido alternan sales de potasio, sodio, borax, boronatro, calcita, magnesio, etc." (23). Los salares ocupan en conjunto una extensión aproximada a los 10.000 Km² y cubren una octava parte de la superficie total de la Puna. Del esquema comparativo de Federico Daus extraetamos los principales salares según sus extensiones, algunos de los cuales, como Salinas Grandes, aparecen mencionados en las obras de Tisón.

Arizaro	4.500 Km ²	de superficie	
Antofalla	975	"	"
Pocitos o Quirón	750	"	"
Hombre Muerto ...	646,4	"	"
Salinas Grandes..	525	"	" (24).

Fauna.

La fauna puneña no es muy rica debido a la pobreza del suelo y a

los rigores climáticos pero ofrece algunos especímenes únicos, exclusivos de la zona como son la llama, la alpaca, la vicuña y el guanaco, cuyos vellones son utilizados en la artesanía textil, desarrollada en la región. La vicuña es la más preciada de los cuatro por la calidad de su lana para la industria del telar. Curiosamente vive en tropas - ariscas formadas por numerosas hembras que siguen a un sólo macho llamado "el relincho" (25). Los maestros españoles Fernández de Vicente, en sus crónicas sobre la Puna, intentan una descripción de los animales de la zona que, aunque resulta ingenua y nada científica, tiene el interés de la espontaneidad del testigo ocular: "Nuestra vicuña, como - todas las demás que perseguidas por la codicia humana viven recelosas en las montañas, es un rumiante elegantísimo; el más elegante de los - rumiantes y el más valioso por su lana de suavidad de terciopelo. De - cuerpo recogidito, ancas como moldeadas por escultor, cuello largo y - graciosamente arqueado, cabeza pequeña, ojos grandes de expresión mansa, lomo parejo a fuer de lana uniformemente distribuida, flancos cortos, vientre apretadito, patas largas finas y nerviosas, hacen de este animal un verdadero conjunto de líneas armoniosas" (26). Otro camélido de la zona es la llama, también rumiante de cuello largo, pero más - grande, pesado y tosco que la vicuña. Es domesticable y presta grandes servicios al hombre; su carne es comestible, se esquila su lana para - tejer y sirve como animal de carga.

Entre las aves la más característica es el magestuoso cóndor que habita en los altos peñascos. Se encuentran también variedades de perdices, la más abundante es el llamado "yuto" que significa "sin rabo". Los "queos" son una gallinácea más grande que la perdiz y menos abundante que el yuto. En los pedregales hay diversos tipos de saurios y -

ofídicos. Entre los roedores se encuentran algunos animales de pieles finas o semi finas como la chinchilla, el ratón chinchilla y la viscacha cuya carne también se come. El "oculto" es una especie de cuy o co baya de pelo castaño que vive, como la viscacha, en galerías subterráneas. En las zonas colindantes con las regiones bajas y cálidas pueden encontrarse avestruces llamados "suris" y el puma americano denominado "león".

Flora.

Las laderas orientales de la cordillera Salto-Jujeña son frondosas entre los 2.300 y 3000 mts. de altitud; luego hasta los 3.500 mts. abundan los cardones, y más arriba, entre los 3.500 y 5.000 mts. la vegetación se vuelve esteparia, achaparrada y pobre, reduciéndose a totas, pasto ichu y paja brava, según los nombres vulgares de estas especies. La flora de la Puna es consecuente con sus formaciones características que son la estepa y el desierto. "La estepa consta principalmente de la gramínea *Stipa ichu*, cuyas formaciones reciben el nombre vulgar de ichales. El desierto es una formación muy abierta de matas leñosas bajas, y abundantes cactus. En la Puna argentina ha distinguido Fries tres subtipos principales de la formación desértica: la asociación de *Hoffmanseggia*, la de *Cactus* y la de *Azorella*. Entre el desierto y la estepa hay diversos grados de mescla y transición" (27).

Los maestros Fernández de Vicente hacen una interesante y práctica clasificación de los ecosistemas vegetales regionales (28). En la construcción se usa el cardón para puertas, tirantes y muebles; con el "iro" se prepara la "guaya" para techar; la paja brava sirve para las paredes y el techo. Como combustible se emplean trozos de cardón seco, raíces de "tota-tota" y "añagua", y "yaretas". El "airampo" de cuya se

milla se extrae la tinta roja que sirve para teñir. La "tuna" suerte de higo chumbo que da la "pasacana" al igual que "el atao", herbácea suave y sabrosa que crece entre las piedras son variedades comestibles. Hay además gran variedad de plantas medicinales cuyas propiedades curativas ya conocían y aprovechaban los indígenas de la zona, como la "rica-rica" de efectos estomacales, la "chachacoma" hierba resinosa que crece en la cresta de los montes y cura el apunamiento o mal de las alturas, "el paico", "el suico" y otras muchas especies (28).

2.2. 2-- Características antropológicas.

A mediados del siglo XVI cuando la región tomó los primeros contactos con europeos, o sea en la época "post-clásica", según la clasificación de Salvador Canals Frau (29), los habitantes del actual noroeste argentino eran de baja estatura y cabeza corta, por lo que se los suele incluir en el tipo racial ándido. De las seis entidades étnicas en que se dividían, dos pertenecían estrictamente a la Puna: los Apatamas y los Omaguacas. El nombre de Apatamas para esta subsección étnica es rescatado de antiguos documentos por Canals Frau para diferenciarlos de los Atacamas del oeste de la Cordillera andina. Los Apatamas ocupaban la Puna de Jujuy y la de Atacama. Estaban formados por cuatro subgrupos étnicos de origen alóctono que son Calahoyo y Moreta, Casabindo y Cochino. "Los dos primeros nos son dados como de estirpe chicha, es decir, de origen boliviano, por el Oidor Matienzo. Muy probablemente habían sido establecidos allí para que sirvieran de núcleo de incaización o atendieran el "camino del Inca", que pasaba por el lugar. Los otros dos poblados, en cambio, eran omaguacas, y es

posible que fueran llevados al borde oriental de la Puna por sus primeros encomenderos españoles" (30). Los Omaguacas se extendían a lo largo de la gran Quebrada de Humahuaca y de las quebradas laterales, también por el valle de Jujuy y los montes subandinos del este limítrofe con el Chaco nororiental. Entre sus parcialidades más conocidas figuran los Humahuacas, Purmamarca, Ocoyas, Ocas, Fincara, Jujuy, etc. Los Omaguacas fueron uno de los pocos subgrupos étnicos que avanzaron en la organización social reconociendo un cacique general por encima de las parcialidades. En la segunda mitad del siglo XVI ese cacique fue el famoso Viltipoco. Para resumir las divisiones y subdivisiones étnicas y la situación geográfica de los habitantes de la Puna a mediados del siglo XVI hemos confeccionado el esquema siguiente basado en el apartado dedicado a "las civilizaciones periféricas" del libro de Canale Frau antes citado.

La Puna: División étnica, situación de sus habitantes
(mediados del siglo XVI)

<u>Subregión étnica</u>	<u>Situación</u>	<u>Enolevas</u>	<u>Origen</u>
Apytamas	{ Puna de Jujuy " " Atacama	{ Calahoyo y Moreta	{ chicha Inca
		{ Casabindo y Cochinoca	
			omaguacas
<u>Parcialidades</u>			
Omaguacas	{ Quebrada de Humahuaca	{ Humahuacas	
	{ Quebradas laterales	{ Purmamarca	
	{ Valle de Jujuy	{ Ocoyas	
	{ Montes subandinos del E.	{ Ocas Fincara Jujuy, etc.	

Ambos subgrupos pertenecen a los "ándidos", tipo físico particular que habita en gran parte de la región andina y que se caracteriza por tener baja estatura (1,60 mts., los hombres y 1,45 mts., las mujeres), pecho abombado, extremidades cortas en relación con el tronco, bóveda craneana, cara y nariz medianas (31). Sin embargo el mismo autor afirma en otra obra suya que entre los Apatamas había persistido un tipo anterior a los ándidos, los huárpidos, dolicoide y alto, que también pudiera ser una inmigración posterior (32). La riqueza y variedad étnica de los antiguos habitantes de la Puna es incorporada en las obras de Tizón. Por ejemplo, un fragmento de "Una huella minúscula y -difusa" rescata la dignidad de las etnias escondidas detrás de la raza vencida del presente:

"rostros macilentos, indígenas uniformados como agónicas comparsas, mirando a través de los cristales de los mismos vagones el regreso desde una pesadilla de estruendos y de muerte; mirando, también, petrificados ojos de antiguos charcos, titicondes, socobacochas, cachuyes, ostionas, estolacas!" (33).

En el puneño actual, producto de posteriores mestizajes a partir de la conquista, predomina sin embargo el ascendiente autóctono sobre el europeo, por la natural preponderancia genética de la raza oscura. Sus características físicas responden sobre todo al tipo ándido. El nombre genérico de "colla" que se aplica actualmente a los naturales de la Puna se origina, según Vazquez Zuleta, en la época de dominación aymara. Los aymaras, portadores de la civilización tiahuanacoide que floreció en la región del Collado en el altiplano boliviano, dominaron la Puna antes que los Incas (34).

2.2. 3.- Contenidos culturales.

Los contenidos culturales de la civilización puneña, celosa de sus tradiciones y que por distintas circunstancias se ha mantenido aislada del mundo contemporáneo, son por tanto muy semejantes a los de sus ancestros indígenas y se conservan sin mayores variaciones hasta nuestros días. El eje agencial de la narrativa de Tisón consiste justamente en dinamizar el choque cultural de dos mundos diferentes, del que uno, el puneño, resulta aniquilado porque no es apto para competir.

Alimentación.

Como ahora sigue ocurriendo en el altiplano, también antaño la base de la alimentación la constituía el maíz con el que además fabricaban "la chicha" bebida alcohólica indispensable en toda celebración y de tradición ceremonial entre los incas. También cultivaban "papas" (patatas), "porotos" (judías blancas), "mapallos" (calabazas) y "quima" y recolectaban "algarroba" con la que fabricaban harinas, "aloja" (bebida producto de la fermentación) y la usaban también como forraje. Complementaba la alimentación vegetal, la crianza de llamas que les proporcionaban carne y leche, además de lana para el vestido y de ser usadas como animales de carga. Completaban la dieta con la caza de guanacos, avestruces y viscachas.

Cultivos y comercio.

Realizaban los cultivos en terrazas con irrigación artificial de probable influencia incaica. Aún hoy se conservan asombrosos vestigios de estos sistemas y en algunos sitios sigue vigente la plantación en andenes escalonados. Usaban palas de laja, barretas de piedra

y cuchillos de madera. Guardaban las cosechas en silos subterráneos o en concavidades de los cerros.

En cuanto al comercio, trocaban hierbas medicinales (yuyos), abundantes en la Puna; explotaban los salares con lo que abastecían grandes regiones, usando llamas y alpacas domesticadas para el transporte.

Vestimenta.

Estaba generalizado el uso de prendas de lana hechas en telar como la clásica túnica andina, ponchos, fajas, gorros, "pullos". Calzaban "ojotas" hechas de cuero y "tientos". Se adornaban con vinchas, collares, brazaletes, pectorales. Las mujeres abrochaban sus "pullos" - (especie de mantón donde llevan, a la espalda, a los niños pequeños) - con los "topus", alfileres de plata con la cabeza labrada y llevaban - "caravanas", pendientes de oro con perlas del lago Titicaca. El uso de ambas joyas es aún frecuente en las mujeres puneñas.

Vivienda.

La más frecuente y que aún hoy subsiste en algunas poblaciones es la casa de planta rectangular con paredes de piedra "piroada" o sea - apiladas sin cemento, y con techo de barro y paja.

Artesanías.

Todos estos pueblos fueron grandes alfareros. Aún hoy producen - todo tipo de vasijas. La cerámica atacameña era más tosca, simple y - pobremente decorada. En la umagusa hay dos estilos diferentes: uno - negro y gris con decoración grabada; otro más reciente de fondo rojo con decoración negra oblonga o vertical de reticulados o triángulos. Los cántaros aribaloides, yuros, platos ornitomorfos, etc., derivan -

de formas incasicas. La metalurgia, sobre todo del cobre y bronce, desarrollada en la Puna está muy relacionada con la del Perú. Producían pectorales, campanas, pinzas depilatorias, tumis, topos, hachas de varias formas.

Guerra.

Estos pueblos eran muy belicosos. Junto a cada poblado hay un "pycara" o recinto fortificado, construido en sitios de difícil acceso, para refugio de los habitantes en caso de ataque enemigo. Las armas principales eran el arco, la flecha, la honda, el rompecabezas, el ouchillo, el hacha, y en las zonas próximas a la llanura chaqueña, las boleadoras.

Familia.

La poligamia era permitida pero sólo la practicaban los jefes y hombres importantes porque eran los únicos que, en la práctica podían mantener a más de una mujer al mismo tiempo. Existía el levirato y el sororato. Los matrimonios se realizaban después de un año de prueba o "amañamiento". Las costumbres sexuales eran naturales a la vez que pudorosas.

Sociedad.

La organización estatal piramidal era incipiente. Por encima de la familia sólo estaba "la parcialidad", cada una con su respectivo jefe o cacique. En la Puna sólo los omaguacos habían avanzado un paso más y respondían a un cacique general. En la segunda mitad del siglo XVI, este cacique general de los omaguacos fue el famoso Viltipoco que tanto dió que hacer a los conquistadores españoles (35).

Lengua.

Es poco e incierto lo que se sabe sobre las lenguas originales - de los puneños porque en la época de la conquista habían sido quichuizados. Hay vestigios aymaras de la época de dominación tiahuanacoide o de influencias posteriores. Los atacameños hablarían un dialecto - del cunza, idioma aún hablado en alejadas regiones del desierto de - Atacama (36).

Creencias.

Los misioneros mencionan el culto al Inti, dios solar de los Incas. Los dioses locales no desaparecen sino que se subordinan a él. - La "Pachamama", diosa de la tierra, creencia antigua y común a todos los pueblos, que aún hoy persiste, figura junto a Pachacamac, dios supremo de los Incas. "Pacha" es voz quechua sobre cuya polisemia se expplaya Garcilaso de la Vega en el libro segundo de los Comentarios Reales: "Acasacó que un día hablando de aquel lenguaje y de las muchas diferentes significaciones que unos mismos vocablos tienen, di por - ejemplo este nombre Pacha, que, pronunciado llanamente, como suenan - las letras españolas, quiere decir mundo universo, y también significa el cielo y la tierra y el infierno y cualquier suelo" (37). Coque-
na es una deidad puneña, protector de la naturaleza y capaz de castigar a su depredador. Juan Carlos Dávalos, un poeta salteño, lo describe en estos versos:

Coqueña es enano; de vicuña lleva
sombrero, escarpines, casaca y calzón;
gasta diminutas ojotas de duende
y di que es de oholo la cara del dios.

De todo ganado que paze en los cerros
Coquena es oculto, celoso pastor.
Si ves a lo lejos moverse a las tropas
es porque invisible las arrea el dios.

Y es él quien de noche se roba las llamas
cuando con exceso las carga el patrón..." (38).

Existen también dioses menores, algo así como las creencias di-
nísticas de los clásicos frente a la religión oficial, entre los que
figuran el Duende y el Uumar.

Culto.

En la Puna no hay referencias sobre templos o recintos especial-
mente dedicados al culto pero sí hay una localización de lo sagrado.
La montaña es un "axis mundo", eje por el cual los hombres se comuni-
can con la divinidad. En las cumbres se encuentran las "apachetas", -
montículos de piedras donde el caminante deposita su ofrenda. Garcilá-
so de la Vega puntualiza a cerca de esta costumbre: "el nombre Apachi-
tas que los españoles dan a las cumbres de las cuevas muy altas (...) ha
de decir Apachecta (...) que quiere decir demos gracias y ofrezca-
mos algo al que hace llevar estas cargas, dándonos fuerzas y vigor pa-
ra subir por cuevas tan ásperas como ésta, y nunca lo desían sino -
cuando estaban ya en lo alto de la cueva, y por esto dicen los histo-
riadores españoles que llamaban Apachitas a las cumbres de las cues-
tas (...). Entendían los indios, con lumbré natural, que se devían -
dar gracias y hacer alguna ofrenda al Pachacámac, Dios no conocido -
que ellos adoraban mentalmente, por haverles ayudado en aquel trabajo

y así, luego que habían subido la cuesta, se descargaban, y, alzando los ojos al cielo y bajándolos al suelo y haciendo las mismas ostentaciones de adoración que atrás diximos para nombrar al Pachacámac, repetían dos, tres veces el dativo Apacheota, y en ofrenda (...) echaban la yerva llamada ouca, que llevaban en la boca, que ellos tanto apreciaban, como diciendo que le ofrescan lo máspreciado que llevarán. Y a más no poder ni tener otra cosa mejor (...) ofrescan un guijarro, y, donde no lo había, echaban un puñado de tierra. Y destas ofrendas había grandes montones en las cumbres de las cuestas (...). Y las ofrendas más eran señales de sus afectos que no ofrendas; porque bien entendían que cosas tan viles no eran para ofrescer" (39). - Relacionada con esta tradición de la "Apacheota" que explica Garcilaso está la oración como forma de expresión del sentimiento religioso. Por su curiosidad ilustrativa transcribimos un modelo de plegaria en lengua quechua, recogido por Villafañe (40):

"Ayaguaray Pachamama	"Te imploro Pachamama
Alpa tin misquscaita	Tierra y arena he comido
Uray hichay puriscacita	Cumbre arriba cumbre abajo
Nanta pisichaguay"	He andado, acórtame el camino"

Rituales míticos-

Los pueblos de la Puna aún hoy conservan rituales autóctonos más o menos mezclados o contaminados con prácticas cristianas. La "chaya" es practicada con frecuencia, consiste en rociar la tierra con bebidas como ofrenda a la Pachamama. En la "flechada", una ceremonia de fundación, el ritual consiste en atar huevos al techo y romperlos a flechazos. Se la realiza al inaugurar una nueva casa para pedir protección -

divina para sus habitantes. "La señalada" consiste en marcar el ganado cortando las puntas de las orejas, a las que se las entierra junto a cooa, obicha y lana. La fiesta de difuntos se celebra con esmero y grandes banquetes. Los rituales fúnebres incluyen lavado de la ropa y sacrificio y entierro del perro o llama de propiedad del finado cargado con una alforja para "el viaje", también se entierra el ajuar fúnebre del muerto. El "carnaval" originado en el sincretismo de fiestas paganas de la fertilidad con la cristiana de despedida de los placeres antes de la cuaresma, se celebra con esmero en la Puna y en él se entremesclan rituales de los más diversos orígenes.

2.2. 4.- Marco histórico.

Dominación Aymara e Inca.

Antes de la llegada de los españoles, atacameños y omaguasos habían sido dominados por dos pueblos andinos de importante cultura: los aymaras y los incas. Los aymaras, cuya cultura floreció entre los siglos VI y IX de nuestra era, fueron los portadores de la lengua aymara y de la cultura tiahuanacoide. Colonizaron la región peruana y el noroeste argentino expandiéndose desde su centro de gravedad, la ciudad de Tiahuanaco situada en la región sur del lago Titicaca, en el actual territorio boliviano.

Los quechuas, portadores de la lengua homónima y de la cultura incaica, fueron probablemente un simple clan aymara que se trasladó a Cusco y fundó un estado. Guerreros e imperialistas, dominaron la región andina desde el río Maule en Chile hasta el sur de Colombia. Dominaron políticamente, amalgamaron, civilizaron y quechuizaron a muchos pueblos. Las conquistas eran pacíficas o por medio de las armas, se—

gún la respuesta del pueblo invadido; en los casos de grupos muy belicosos realizaban el traslado físico de tribus enteras para dominarlos, práctica imitada luego por los conquistadores españoles. Sus otras armas imperialistas fueron la religión del sol, la lengua quechua y las calzadas llamadas "caminos del Inca" (41). Este dominio incaico era relevante a la llegada de los españoles pero les facilitó la colonización. Conquistadores y misioneros aprendieron el quechua para realizar más eficazmente sus tareas.

La Puna, lugar de tránsito.

El "camino del Inca" es testimonio de que desde épocas prehispánicas, la Puna fue lugar de tránsito. El historiador Canals Frau al escribir sobre dos subgrupos étnicos asentados en la meseta de Jujuy y pertenecientes a la entidad "apatama", que son "calahoyo" y "moreta", afirma que "nos son dados como de estirpe chicha, es decir, de origen boliviano, por el Oidor Matienzo. Muy probablemente habían sido establecidos allí para que sirvieran de núcleo de incaización o atendieran el camino del Inca, que pasaba por el lugar" (42). Ya en tiempos posteriores al descubrimiento, por la Puna descendieron los conquistadores y misioneros españoles. La leyenda recoge el paso de San Francisco Solano. En Rinconada se rinde culto a una mesa natural de piedra, "misa runi", desde donde, según la tradición, el Santo predicaba el Evangelio.

Las expediciones, tales como las de Diego de Almagro en 1536, Diego de Rojas en 1543 y Juan Núñez de Prado en 1549, evitaban la Quebrada de Humahuaca por ser encajonado cañón defendido por los feroces omaguacas. El llamado "camino del despoblado" tenía su entrada en la parte sur, viniendo de la Quebrada del Toro, en Salta, y por el norte, cerca de Abra Pampa antes de llegar a Esquina Blanca, donde tiene naci-

miento la Quebrada de Humahuaca. Los conquistadores preferían el "camino del despoblado" por las mismas razones de seguridad por las que, en la época prehispánica, lo preferían los quechuas del Perú en sus expediciones militares a Chile y a los bosques del Tucumán, de las cuales la más nombrada fue la que enviara el Inca Tupac Yupanqui (43).

Uno de los motivos de la fundación de la ciudad de Jujuy es justamente asegurar el libre tránsito por los caminos de la Puna, como puede leerse en párrafos del acta de fundación citados por el historiador Vicente Sierra: "el 19 de abril de 1593 (el Capitán Francisco de Argañarás) procedió a efectuar la fundación de la ciudad, a la que denominó San Salvador de Velasco de Jujuy. El acta correspondiente establece que los indios de la región se encontraban rebeldes y era necesario someterlos para que "vivan en policía y tengan doctrina y conocimiento de la palabra del santo evangelio y cosas de nuestra santa fe católica y reciban el santo bautismo y cesen los robos, muertes y daños que hasta ahora han hecho y cometido, impidiendo los pasos y caminos, y otros muchos inconvenientes de daño y perjuicio para toda esta gobernación, especialmente para dar aviso a su majestad y a sus reales audiencias del estado de esta tierra, lo cual se repara y evitan todos dichos inconvenientes con esta dicha población..." (44). Fue finalmente el fundador de Jujuy, don Francisco de Argañarás, quien aseguró el camino de la Quebrada de Humahuaca al tomar prisionero a Viltipoco, jefe cacique general de los omaguacas, que influía desde Chile por el sur hasta los valles del oriente boliviano por el norte (45).

La propiedad inmobiliaria.

Un somero panorama de la historia de la propiedad inmobiliaria es el punto de partida indispensable para explicar la historia política,

social, económica y laboral de la Puna. A partir de la llegada de los españoles el sistema de las encomiendas y otras mercedes reales fueron el origen de la nueva distribución y propiedad de la tierra. Ricardo Lavigne en su libro Introducción a la Historia del Derecho Indiano, citado por Atilio Cornejo, dice que la encomienda es "un derecho concedido por merced a los beneméritos de las Indias para percibir y cobrar para sí los tributos de los indios que se les encomendaren por su vida y la de un heredero, conforme a la ley de sucesión, con cargo de cuidar del bien de los indios en lo espiritual y temporal y de habitar y defender las Provincias en donde fueron encomendados..." (46). Las Leyes de Indias especificaban que la merced de una encomienda no significaba la propiedad de la tierra, la que podía ser otorgada por otro tipo de merced real. En la obra Las encomiendas según tasas y ordenanzas, sus autores, G. Feliú Cruz y Carlos Monge Alfaro, opinan que al ser las encomiendas "un sistema para cobrar el tributo de los indios que deben a S.M. y para lo cual celebran un contrato no podían nunca ser vendidas, puesto que no pertenecen al encomendero sino al Rey" (47). Pero a pesar de estas claras ordenanzas, en la práctica se transgredió la ley y, según opinan los mismos autores: "El encomendero ejerce su papel de poseedor, tan perfectamente como en nuestros días un latifundista en sus estancias. Tierras e indios pertenecen a él" (48). Finalmente, como dice Zavala citado por Cornejo, "puede afirmarse de modo general que el régimen español extinguió la institución de las encomiendas" y que "aunque sin el vigor de los regímenes europeos de señorío, las encomiendas dejaron quizás alguna huella en la economía rural de las naciones hispanoamericanas" (49). El 23 de noviembre de 1718 se dictó el decreto sobre extinción de las encomiendas y el 12 de junio de 1720 se dictó otro decreto estableciendo una excepción respecto de diez

tas encomiendas de servicio personal. Las tierras de las encomiendas - que teóricamente pertenecían al Rey, un siglo más tarde, en 1810, con el advenimiento de la Nación pasan a ser propiedad del Estado. La historia de los encomenderos de la Puna comienza con Don Martín Monge, - quien llega a América en el último viaje de Colón, participa de la conquista del Perú y es nombrado encomendero de Casabindo, Cochinooca y - Omaguaca en 1540. Este capítulo se cierra tres siglos después, cuando Campero, último propietario "de hecho" de estas tierras es separado de ellas por "el fallo de la Suprema Corte Nacional, dictado en abril, 24 de 1877, en el cual se negaba todo derecho a Campero sobre las encomiendas de Casabindo y Cochinooca en la que se incluían las de Cobres" (50).

Durante los siglos XVII y XVIII este latifundio dió lugar a reiterados pleitos por distintas posesiones en los territorios de la Puna - (51). El siglo XIX convulsiona a la Puna. Primero las batallas contra los realistas que no se resignaban a perder definitivamente el territorio colonial que actualmente ocupa la Argentina, e intentaban permanentes incursiones militares desde el Alto Perú a través de la frontera punaína. Luego, las luchas expansionistas del Mariscal boliviano Santa Cruz que comienzan en 1837 y duran hasta enero de 1839, fecha en que - el Mariscal es vencido definitivamente. Constituida la Nación, las encomiendas que legalmente pertenecían a la Corona pasan a manos del Estado. En 1872 se las declara "propiedad provincial". Suspendida esta medida en 1874 y agravada la situación por otros motivos, los punaíños se levantan en armas y son derrotados en la batalla de Quera, el 4 de enero de 1875. En 1877, el fallo de la Corte Suprema antes citado, confirma la resolución de 1872 (52).

La historia de estos despojos a sus primitivos poseedores y de -

las insurrecciones de los puneños por reconquistar sus tierras es uno de los temas predilectos de Tizón, recurrente tanto en su obra novelística como en sus cuentos.

2.3.- Valles intermedios y zonas tórridas.

Si bien la región puneña abarca casi totalmente ocho de los quince departamentos en que está dividido el territorio provincial y comprende aproximadamente un 70% de su superficie con los departamentos de Santa Catalina, Rinconada, Susques, Cochincoca, Yavi, Humahuaca, Tumbaya y Tilcara, quedan sin embargo otras zonas diferentes que completan el variado panorama geográfico provincial. Las altas e inhóspitas montañas de los Andes, con nieves eternas y subsuelo rico en minerales, bordea al altiplano por su vertiente oriental. El departamento de la Capital, por su parte, con alturas intermedias y valles fértiles, marca la transición entre la Puna y las regiones tórridas del sureste.

Un estudio comparativo de altitudes (53) ilustra apodfoticamente estas diferencias. Así, por ejemplo la capital, San Salvador de Jujuy, está situada a 1.259 metros sobre el nivel del mar, mientras que Volcán, a sólo 39 Kms. al noroeste, se encuentra a 2.070 metros y es considerada "la puerta" de la Puna. Ya en la plena altiplanicie hay ciudades cabeceras de departamento situadas a gran altitud como Abra Pampa, capital de Cochincoca, a 3.400 metros, o La Quiaca, cabecera del Departamento de Yavi, a 3.442 metros. Otros pueblos de consideración sobrepasan los 3.500 metros que damos como altitud límite de la meseta puneña; es el caso de Pumahuasi, en el Departamento de Yavi, con 3.590 metros, o Tres Cruces, en el Departamento de Humahuaca, con 3.725 metros de altitud. El contraste con las zonas bajas y tórridas es grande si consideramos los 463 me--

tros de Ledesma o los 578 metros de San Pedro, ciudades cabeceras de los departamentos omónimos que, por su latitud tropical no atemperada por la altura, presentan características geoculturales totalmente opuestas a las del altiplano. Son zonas selváticas, húmedas y cálidas con vegetación exuberante y fauna tropical. Por sus riquezas, atrajeron poblaciones de inmigrantes, tanto del sur o del extranjero como de las regiones vecinas más inhóspitas. Sus habitantes autóctonos-matacos, tobas, chaguanos, etc., son tribus indígenas que no sobrepasaron el estadio cultural primitivo.

El siguiente estudio comparativo de altitudes resume la variedad geográfica de la provincia de Jujuy:

<u>Zona</u>	<u>Ciudad o pueblo</u>	<u>Departamento</u>	<u>Distancia</u> (a la capital provincial)	<u>Altitud</u> (a nivel del mar)
PUNA Y CORDILLERA	Tres Cruces	Humahuaca	188 Km.	3.725 mts.
	Pumahuasi	Yavi	271 "	3.590 "
	La Quiaca	Yavi	292 "	3.442 "
	Abra Pampa	Cochinoca	217 "	3.400 "
	Volcán	Tumbaya	39 "	2.070 "
VALLES INTERMEDIOS	S. S. de Jujuy	Capital	—	1.259 "
	Yala	"	13 "	1.445 "
ZONA TORRIDA	Libertador Gral. San Martín	Ledesma	112 "	463 "
	San Pedro	San Pedro	65 "	578 "

3. Cerco narrativo.

Profundamente arraigado en la realidad geocultural de la Puna, el mundo narrativo de Tizón cobra la entidad propia de la ficción al trascender la realidad tempoespacial concreta en que se inspira. El autor elige y potencia aspectos reales de la región, de acuerdo con objetivos estéticos, para recrear con ellos el socioespacio de sus obras. El mismo confiesa cómo Juan Carlos Dávalos —un escritor salteño de la primera mitad del siglo, considerado el padre de la literatura del noroeste argentino—, le enseñó a extraer de su propio medio el material para su literatura: "Los relatos de Dávalos, sobre todo "El viento blanco" y "Los buscadores de oro" me parecieron semejantes a los de Jack London y eso fue muy importante puesto que me enseñó a observar con atención el medio en que vivía y que no era necesario evadirse para hallarlo; así, en seguida, para mí, los parroquianos del Bar Asturias, de la esquina de Ameghino y Mitre, eran equivalentes a los de cualquier taberna de Yukón; eran los mismos en realidad" (54). De lo expuesto concluimos que el "cerco narrativo" de las obras de Tizón surge en estrecha relación con el "cerco de realidad".

3.1.- Contexto espacial.

Las tierras altas y frías de la meseta nororiental son, como apuntamos, el contexto espacial preferido por Tizón para situar la acción narrativa y los climas de sus relatos; sin embargo también están dinamizados en sus cuentos y novelas, aunque en porcentajes menores, otros ámbitos de la geografía provincial como son la cordillera de los Andes, los valles intermedios y las zonas bajas y tórridas.

3.1. 1.- El altiplano.

El espacio infinito y estéril, el clima desértico, los vientos - que erosionan y empobrecen el suelo, la mesquindad de la naturaleza, - la escases de habitantes y hasta la falta de oxígeno debida a la altitud, son algunas de las características reales de la Puna con las que el autor reacompa su ámbito narrativo. En las primeras páginas de El cantar del profeta y el bandido uno de los personajes, un cura extranjero destinado contra su voluntad a tales parajes, describe, desde la valiosa perspectiva del forastero que no obedece a lasos afectivos ni sentimentales, la dureza de las tierras yermas y deshabitadas:

"Bajo la pequeña sombra del quitasol que apenas le guarecía la - cara, él contemplaba el paisaje mientras viajaba; esos cerros pedados y duros; aquellas dunas de arena fina acumulada en las faldas, el cielo muy alto, claro y vacío inhabitado y abstracto, la inoreíble ausencia del hombre, esta luz enoeguecedora y tan parecida a las tinieblas; el aire enrarecido" (55).

La esterilidad y la pobreza de la naturaleza se contagia a las poblaciones y al hombre:

"los niños que se morían panzones de no comer; este cielo tan alto y tan claro que no deja de tronar en seco; el viento en las tardes, borrando las huellas de la vida. El pueblo de casas abandonadas cuyas techumbres, alabeadas por la ausencia, empezaban a derrumbarse y lucían como caries en esa boca sin risa ni rumores, - ni música" (56).

El autor selecciona realidades del altiplano que dinamiza al incluir las en el cerco narrativo de sus obras, en el que encontramos la

tierra seca, el aire diáfano, enoiguescedor e inabarcable de las mañan—
nas, los vientos devastadores de las tardes, la atmósfera enrarecida —
por la falta de oxígeno que produce una suerte de cansancio en perso—
nas y animales, la soledad, el silencio, la inmovilidad y una constan—
te falta de vitalidad que abarca todo: suelo, vegetación, animales y —
hombres. La meseta desértica bordeada al horizonte por montañas resume
el aspecto desolado de la Puna; una escena del cuento "Historia olvida—
da" recoge elementos claves de este paisaje:

"El sol asomaba por momentos, indeciso, y su luz era muy tenue o
tímida, y amarilla. El hombre gordo, entrecerrando sus ojos mira—
ba a lo lejos y entonces creía ver las montañas, muy próximas, —
como si caminaran de pronto, o se movieran, acercándose o aleján—
dose. Remolinos de viento y arena, también. Y algunos asnos pe—
queños, buscando qué comer, mostrencos y ariscos, a la distancia.
Y en toda la extensión, la tierra yerma y dura" (57).

3.1. 2.- La cordillera.

Algún cuento relega a la Puna a marco referencial para situarse
en alta montaña, en plena cordillera andina, como es el caso de "El —
mundo, una vieja caja de música que tiene que cantar". Relata la vida
en común de un grupo de hombres reunidos en una barraca de una mina —
abandonada:

"Una parroquia estéril como una mula. Y poblada de locos" (58).

El paisaje es de alta montaña con temporales de viento y nieve. —
Contrasta con el del recorrido que realizan algunos de los personajes
desde el sur, ambiguo y distante, fundamentalmente otro, y con el de la
Puna que atraviesan para llegar a la cordillera. El referente real, —

aunque no es mencionado, puede coincidir con alguna mina abandonada — porque, como apuntamos en páginas anteriores, los Andes son ricos en yacimientos subterráneos. Recordamos que ya en épocas prehispánicas — los indígenas extraían y fundían minerales en hornos llamados "guai—ras"; y que las ruinas de Incahuasi son un indudable ejemplo de población minera precolombina (59).

En este cuento Tizón recrea el clima riguroso de la alta montaña a fuerza de insistir en sus tres elementos esenciales: nieve, viento y neblina:

"El viento y la nieve vuelven al ataque; a través de la gruesa — puerta se los sospecha y por la única ventana de vidrio sólo se distingue una superficie gris lechosa. Cuando los hombres permanecen en silencio se pueden advertir ruidos en la cocina, inaudibles de otro modo. La nieve sutil y delicada danza con el viento, gira, se arremolina, hace cabriolas y sin embargo los buenos días se presienten" (60).

La nieve es a tal punto permanente que buen o mal tiempo se amurcian con ella. Así como la aridez constituye el ser de la Puna, la nieve y el viento son el alma de la montaña; un alma trágica, portadora — de locura y de muerte:

"El muchacho lo levanta y va con él hasta la puerta, la abre y entonces penetra el viento, semejante a la muerte, abriéndose paso a cuchilladas y la nieve, a cuchilladas, tajos delgados, implacables, hasta el corazón y allí, en el centro, comienza a luchar — con el cálido ambiente acumulado por el fuego. El muchacho arroja los desperdicios afuera y la nieve cae, cae, cae sobre los — desperdicios que allí permanecerán hasta las lluvias y el sol, — hasta los perros, hasta el día del Juicio Final" (61).

La asociación de viento y muerte y la metáfora lorquiana de viento y nieve como cuchillos cortantes que invaden la intimidad, el resaca frío y humano, son figuras y simbologías que crean el clímax de la ambientación. Las líneas inmediatas en el texto contrastan la intensidad momentánea de la lucha en la casa con la perequidad pasiva de la realidad exterior. El acto indefinido de la caída de la nieve basado en la repetición verbal "cae, cae, cae", y la elección del remoto Juicio Final como término ficticio de la acción, crean con precisión la inmutabilidad del paisaje externo. De alguna manera estamos ante la figura de la naturaleza devoradora de hombres; aunque sus tradicionales atributos de exuberancia y calor han sido reemplazados por sus contrarios de nieve y frío, el efecto devastador de lo humano es el mismo.

Como marco alternativo a la áspera vida en la montaña se presenta la Puna, distinta, llana, pero igualmente inhóspita:

"...contempla hacia afuera, hacia el fondo blanquecino y ciego y sin embargo veladamente luminoso. En la Puna. Mira hacia la Puna, las montañas azuladas, blancas, las quebradas, hacia una lejanía abstracta y cruel, hacia la nada" (62).

La atmósfera.

Con sensibilidad de pintor y con oficio de buen observador, capaz de captar detalles abstractos, poco convencionales para lograr la individuación de lo descripto, Tizón recrea la atmósfera, el volumen inasible del aire, la luminosidad deslumbrante de la Puna:

"este cielo tan alto y tan claro" (63).

"el cielo muy alto, claro y vacío, inhabitado y abstracto (...) esta luz ennegecedora y tan parecida a las tinieblas; el aire enrarecido" (64).

"el aire, quieto y transparente..." (65).

En el relato opone la atmósfera diáfana de la Puna a la opaca, cerrada y neblinosa de las altas montañas:

"donde podrá observar el amanecer -gigantesca clara de huevo, - blanca y sucia, no demasiado luminosa-" (66).

Permanentemente intercala observaciones sobre la luz empastada propia de los cielos cubiertos de la cordillera:

"Nevaba sin descanso y no se sabía bien si era entonces el atardecer o la noche" (67).

"El viento y la nieve vuelven al ataque; a través de la gruesa - puerta se los sospecha y por la única ventana de vidrio sólo se distingue una superficie gris lechosa" (68).

"contempla hacia afuera, hacia el fondo blanquecino y ciego" (69).

La luz opaca de las montañas nubosas realza, por contraste, la limpidez de la atmósfera puneña, para cuya descripción resulta escasa toda hipérbole:

"Tilcara, luminosa como un sueño de siesta a la intemperie, o más, quizás" (70).

"Cuando el camión llegó a Tilcara (...) El día era intensamente - claro, la claridad molestaba, era como una débil presión sobre - los párpados irritados por falta de sueño" (71).

El protagonismo de la atmósfera es tal en los textos de Tizón que la luminosidad llega a motivar, en un pasaje, acciones secundarias de los personajes:

CIUDAD de SAN SALVADOR de JUJUY:

Escenario de algunos cuentos de Tizón



"El Sargento no se movió puesto que estaba empeñado en el ejercicio sutil de abrir y cerrar los ojos, despaosadamente para caer poco a poco y cada vez más la luz del sol radiante, tibia, develadora. Una luz griega, machocabría y hermosa, una luz escogada de alguna playa dorada y suave, de junto al mar" (72).

3.1. 3.- Los valles intermedios.

Algunos cuentos se sitúan en el contexto espacial que recoge aspectos rurales o urbanos de los valles templados de la provincia, en los que se ubica la capital de la misma. El campo fértil y acogedor de los valles intermedios y la vida aislada en las "salas de fincas" o casas señoriales de las explotaciones rurales, están reflejados en cuentos como "Matildita" (73), "Tres mujeres", "Neblina de la tarde" (74). El ambiente de la ciudad provinciana, asfixiante a la vez que entrañable, austero y alestargado, aparece en cuentos como "Regreso", "Iuria novil ouria" (75) y "Un hijo de Belcebú" (76).

3.1. 4.- La zona tórrida.

Sólo un cuento, "Fuegos artificiales", se ambienta íntegramente en la zona tórrida donde el calor, la vitalidad, la exhuberancia y la sensualidad contrastan con la sobriedad de las tierras altas. El escenario tropical de la historia está creado por elementos como los siguientes: la ocupación del personaje:

"cazador de serpientes y yacarés" (77),

el clima caluroso propicio a la concupiscencia:

"la mujer había terminado por franquearle la puerta de su cuarto

porque en ese calor interminable que le abrasaba el cuerpo, en las noches, necesitaba del hombre" (78),

algunos rasgos de exhuberancia y peligros propios de la selva:

"...los riesgos sólo estaban en las piernas y manos de innomina-
dos paraguayos y chaguanos que trabajaban en los esteros reve-
berantes y cálidos y las orillas anegadizas del Bermejo" (79),

y otros datos reales como la etnia de los pescadores "paraguayos y -
chaguanos" o la descripción del río "Bermejo", que conserva su pro-
pio nombre en la ficción y que en la realidad es uno de los principa-
les afluentes del Paraná.

En otros cuentos las características del trópico y la selva son -
aludidas para subrayar el contraste con los parajes de montaña o alti-
plano. En su monólogo interior el personaje de "El ladrón" opone cono-
samente el ambiente tropical -cálido, ruidoso, violento- a la soledad
inmutable y al silencio de la Puna, su tierra natal:

"San Juan de Quillaques estaba lejos, y en algunas noches al hom-
bre le daba por pensar; entonces su imaginación se llenaba de un
cielo muy claro y estrellado, con luna y esporádicas aves noctur-
nas de vuelo pesado, y entonces también tenía una sensación vaga,
inexplicable o confusa, que era el recuerdo del silencio, el de
la tierra, el cielo y los animales inmóviles, en contraste con -
este otro ritmo de la vida poblada de voces aún de noche, esten-
tóreas, pájaros permanentemente silbadores, intermitentes sordas
maquinarias sonando en el ingenio -que se oían aquí, en la barra-
ca-, casi inaudibles gritos de borrachos. Y el calor, presente a
toda hora, que hace a los hombres promiscuos o de los demás, por-

que únicamente el frío es solitario y la soledad es imposible si no en las tierras altas y frías" (80).

Con economía de lenguaje, en una línea de este breve fragmento el autor sitúa el escenario narrativo en un ingenio azucarero: "...intermitentes sordas maquinarias sonando en el ingenio" (81). Por el contexto general de la obra podemos afirmar que se trata del ingenio azucarero más importante del país, situado en las proximidades del pueblo de Libertador General San Martín, cabecera del departamento de Ledesma en la provincia de Jujuy. Este departamento de latitud francamente subtropical, con sólo 463 metros sobre el nivel del mar, tiene la menor altitud de la provincia, por lo que su clima es tórrido y propicio a los cultivos tropicales como la caña de azúcar.

La concisión de la ambientación atañe tanto al lugar en sentido extenso como al restringido de la vivienda. La mención de "aquí, en la barraca" (82) sitúa al personaje en una habitación mísera, hecho del que se desprenden connotaciones socio-económicas como ser que se trata de un obrero temporario, natural de otras tierras, que viene a la zafra sin su familia y se hospeda en galpones que sirven de dormitorio común a los braceros. El ejemplo confirma la relación estrecha que existe entre las características de la vivienda y el estatus socio-económico de sus habitantes, constante sociológica que analizamos detenidamente en capítulos posteriores.

3.2.- Contexto humano.

3.2. 1.- La ausencia del hombre.

La escasez de habitantes y la despoblación son un hecho real en la Puna, un aspecto verídico y dramático de la realidad social del alti-

plano que Tizón selecciona e incluye en el cerco narrativo de sus obras: "...el cielo muy alto, claro y vacío, inhabitado y abstracto, la increíble ausencia del hombre" (83).

Además de las condiciones climáticas y de la geografía plana y devastada, la sensación de desolación que los textos transmiten al lector se basa justamente en la carencia de gente, agravada por la despo- blación irremediable. En el ámbito narrativo una especie de maldición de esterilidad pesa sobre esa "tierra vacía" de "preñeces fracasadas" y "cuyo despueblo ya había comenzado" (84). En el cuento "En vano oru- da guerra", el drama privado de Tobías a causa de la frustrada mater- nidad de su mujer es sólo un síntoma representativo de la infertili- dad general que ni los dioses quieren o pueden remediar:

"Desde entonces estuvo encinta por tres veces. Ella aprendió a - conocerse en ese estado por las arcadas y las orinas oscuras - que padecía y porque sus ojos se le llenaban de una luz muy - transparente; pero todas las preñeces fracasaron. La última vez, Tobías había perdido la paciencia y la castigó con un lazo, acu- sándola de no poner atención ni ganas suficientes. Después él - apenado y solo, permaneció tres o cuatro días con sus noches ti- rado en su yacija con el ánimo desabrido, con los ojos abiertos en la oscuridad del cuarto, sin sueño; o afuera, contemplando - las montañas, la tierra vacía, como si la viese por primera o - por última vez. Todas las ofrendas, los abanicos de plumas, el agua de lluvia verde, los ramilletes olorosos, fueron en vano - hasta ahora; las cosechas disminuyen, los niños no querían na- cer o morían enseguida y los mozos se iban sin dejar rastros" (85).

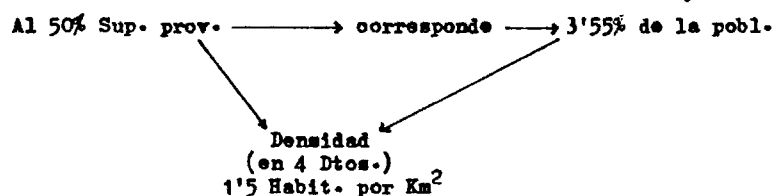
Si tenemos en cuenta las estadísticas comprobamos que el clima - de desolación y abandono del espacio narrativo responde directamente a las características demográficas de la región. Para concretar la relación tomamos las estadísticas correspondientes a los departamentos puneños más orientales -Cochinoca, Rincónada, Santa Catalina y Susques-, que son los menos poblados y sólo apuntamos ilustrativamente - los datos sobre Yavi, Humahuaca y Tilcara. La zona tiene una superficie de 25.683 Km², que representa algo menos del 50% del total del territorio provincial con sus 53.219 Km². La población total de estos cuatro departamentos suma 16.236 habitantes lo que constituye aproximadamente un 3'55% del total provincial que asciende a 408.514 habitantes. La relación de estos datos confirma una evidente desproporción: en un 50% del territorio vive sólo un 3'55% de los habitantes - de la provincia lo que arroja una densidad aproximada de uno y medio habitantes por kilómetro cuadrado para estos cuatro departamentos puneños, índice sumamente bajo aunque se descuenten las zonas cordilleranas inhabitadas.

El detalle comparativo de los datos demográficos es el siguiente:

<u>ZONA</u>	<u>SUPERFICIE</u> (en Km ²)	<u>HABITANTES</u>		
		<u>VARONES</u>	<u>MUJERES</u>	<u>TOTAL</u>
Prov. de Jujuy	53.219	204.374	204.140	408.514
Dto. de Yavi		5.917	6.653	12.570
Humahuaca		8.333	8.358	16.691
Tilcara		3.506	3.598	7.104

HABITANTES

<u>ZONA</u>	<u>SUPERFICIE</u> (en Km ²)	<u>VARONES</u>	<u>MUJERES</u>	<u>TOTAL</u>
Cochinoca	7.387	3.333	4.069	7.402
Rinconada	6.407	1.848	1.913	3.761
Santa Catalina	2.690	1.267	1.610	2.877
Susques	9.199	992	1.204	2.196
TOTAL 4 Dtos.	25.683	7.440	8.796	16.236



El bajo índice de densidad se ve reflejado en la ficción en pequeños caseríos diseminados en la vasta altiplanicie, como por ejemplo Raymaycoo, "todo este pueblo de 36 habitantes" (87), donde se centra la acción de El cantar del profeta y el bandido. Estos núcleos por pequeños que sean, suponen como contrapartida la existencia de inmensas extensiones totalmente deshabitadas que vuelven evidente "la inefable ausencia del hombre".

3.2. 2.- La despoblación.

La principal causa de la despoblación en la realidad -la emigración de los jóvenes a la búsqueda de mejores condiciones de vida y fuentes de trabajo- aparece reiteradamente explícita en la obra:

"Santiago, alegre y tentado por los viajes y otras vanidades, - que muy joven se marchará al sur, al sur, para no regresar (...). Cuando los niños fueron ya mayores, según la cuenta de este lugar, el uno se fue a la safra, en las tierras bajas y calientes y, desde entonces, hacia allí iba y regresaba cada ciclo de cosecha. El otro también se fue, trepado en un burro hurtado, pero - no a la safra azucarera" (88).

La Puma es el centro de una diáspora ineludible; la gente joven - emigra; los que se quedan son invadidos por la tristeza y la resignación propia a los pueblos sin futuro, se sumen en la inacción y el desánimo y se refugian en los recuerdos. En su monólogo interior el personaje de "El alfarero" transmite la sensación de abandono y ensimismamiento de los que se quedaron solos:

"Ya era demasiado viejo y la mayoría se había marchado a otras - tierras; o todos habían muerto. Salvo algunos, entregados cada - quién a sus cosas, nadie acudía a la plaza ni caminaba por las - veredas y, en las calles -sembradas de grandes hoyas, algunas - colmadas de agua negroverdosa- muy de vez en cuando se atropellaban a la carrera grupos de caballos que descendían de las lomas vecinas.

El hombre permanecía en su habitación semiderrumbada, junto al gran poyo de piedra y al fogón (...) y el resto del día sólo era propicio para el recuerdo, unos recuerdos oscuros de cuando casi todos se fueron (...). El y otros los habían visto irse, los contemplaron desde atrás, sin decir palabras nuevas -el último era un niño, el único de entre ellos- caminando sin hablar, con movimientos cautelosos, atravesar el bosque destruido por el fuego,

perderse en el sendero, bordear al maloliente pantano y desaparecer" (89).

El olima agónico de las obras, o más precisamente, de resignada extinción (porque agonía implica lucha y en la Puna priva la aceptación pasiva) no se debe a la arbitraria creación del autor sino que responde, como vimos, a la problemática socioeconómica de la zona, verificable a través de censos y estadísticas. Los totales de población desglosados por sexos evidencian una mayoría femenina; al comparar estos resultados con los totales provinciales, en los que la diferencia por sexos es mínima y corresponde a los márgenes normales de superioridad de mujeres, encontramos que en el altiplano esa superioridad se intensifica y resulta ser un indicador de la migración de los hombres.

El estudio comparativo de la población discriminada por sexos - arroja un mayor número de varones en el total general de la provincia mientras que en el subtotal correspondiente a los índices puneños hay una considerable mayoría de mujeres, proporción que se mantiene en cada uno de los departamentos.

El cuadro que arroja la superioridad de la población femenina en la Puna es el siguiente:

<u>ZONA</u>		<u>VARONES</u>	<u>MUJERES</u>	<u>DIFERENCIA</u>
Prov. de Jujuy (total)		204.374	204.140	234 varones +
Puna	Cochinosa	3.333	4.069	736
	Rinconada	1.848	1.913	65
	Santa Catalina	1.267	1.610	343
	Susques	992	1.204	212
	Iyávi	5.917	6.653	736
	Humahuaca	8.333	8.358	25
	Tilcara	3.506	3.598	92
Puna (Total)		25.196	27.405	2.209 Mujeres +

Las estadísticas vienen a confirmar a posteriori estrechos contactos entre la versión que sobre la demografía de la Puna da la geopolítica y la otra visión, aún más real y válida, que sobre el mismo hecho da la literatura. En los textos, esa superioridad de población femenina no está dada desde la perspectiva aparentemente rigurosa pero parcial y mecánica de las tablas y los porcentajes sino desde la apreciación sutil y exacta del hecho global, sus causas y significaciones. Así por ejemplo, los números del cuadro antes citado dicen menos sobre el tema de la mayoría de mujeres y sus problemas colaterales que un breve contrapunto entre la lógica silogística del nuevo cura extranjero, y el razonamiento espiralado del sacristán autóctono, expresado con el laconismo y la ambigüedad de su cultura:

"Volvamos -dijo el cura-. Ya en mitad del camino a la parroquia - volvió a hablar:

-Se vé que estas mujeres paren mucho.

-Así es Padre -dijo Pedro-.

-Pero los hombres no se ven ¿cómo es entonces que las mujeres se - empuñan?

-Quién sabe" (90).

El tema se reitera en otras páginas, como alusiones al pasar, que en su conjunto recrean la envergadura del problema:

"Enfermos, diezmados, siendo más las mujeres que los hombres, cantan cuando están borrachos, sin darse cuenta que también están - muertos" (91).

Causa principal del desequilibrio distributivo de la población por sexos es, como apuntamos, la emigración de los hombres. Mientras que en

la estadística este hecho aparece como un puro dato porcentual en la ficción cobra el verdadero significado dramático que conlleva en la realidad, en la que la emigración es selectiva: elige a los varones jóvenes y, de entre ellos, a los mejores, los más listos y emprendedores, los que alcanzan la plenitud de su condición:

"...los jóvenes que aún no se habían ido - pocos, unos por demasiado jóvenes, otros por opas y los demás porque no había sonado su hora..." (92).

En este fragmento son muy ricas las connotaciones relacionadas con el tema de la despoblación. Un análisis morfosintáctico enseña que bajo una enunciación aparentemente distendida cada palabra agrega dramatismo a la premisa central. En el enunciado básico hay dos núcleos de intencionalidad: el adverbio temporal "aún" subraya el hecho irreversible de la próxima partida de los jóvenes que quedan en el pueblo; la acotación del modificador directo "pocos" alude al número reducido de jóvenes que quedan. De los tres argumentos que explican el motivo por el que unos pocos jóvenes siguen en el pueblo, el primero y el último se refieren a una estancia provisoria pero cuyo destino definitivo será también la emigración: los "demasiado jóvenes" cuando crezcan se marcharán al igual que los otros cuando les "llegue la hora", es decir cuando el destino los alcance con su ley de exilio obligatorio. El segundo argumento según el cual de entre los jóvenes sólo quedarán "los opas" (del quechua, tonto, falto), señala el futuro de decadencia y de involución a que están condenados.

La despoblación, tema recurrente en la obra, causa y efecto de su ambientación peculiar, aparece siempre, ya sea tratada directamente en

un enfoque de primer plano o aludida tangencialmente a propósito de - otra materia, como por ejemplo cuando en El Cantar..., la caracteriza- ción de la vanidad de un comerciante da lugar a indicaciones colatera- les sobre el tema:

"Se jactaba el turco de haber vendido 3.000 linternas: más que al número de habitantes enrolados de los seis departamentos de la - Puna" (93).

Para una zona con un total aproximado de 50.000 habitantes, es un evi- dente desequilibrio distributivo respecto de edades y sexos, tener so- lamente 3.000 "enrolados" o sea, ciudadanos varones mayores de 18 años; ésto indica una vez más la emigración indudable de los jóvenes y la - pérdida de vitalidad que ello implica.

La despoblación de la Puna, además de ser tema recurrente en la - narrativa de Tizón es una de las preocupaciones que podríamos conside- rar como fundantes de su mundo literario. El autor, consciente de la - gravedad sociocultural del problema y de la repercusión en su propia - selección contextual, lo señala como uno de los móviles directos de su obra. En una entrevista que ya citamos, Tizón cuenta cómo el diagnósti- co científico sobre la muerte de la Puna lo decidió a convertirse en - su cronista. La anécdota parte de un dictamen de expertos de la ONU - quienes, luego de un estudio integral sobre la zona, aconsejaron que - "tratándose de una región donde vivía actualmente alrededor de 50.000 personas, resultaba absurda cualquier inversión importante (...) había que dejar que (...) se despoblara nomás. Esta conclusión -opina Tizón- científica, técnica o sensatamente quizá irreprochable me pareció tre- menda desde otras perspectivas: se trataba del único lugar con formas culturales propias (...) y una lengua que (...) se había mantenido po-

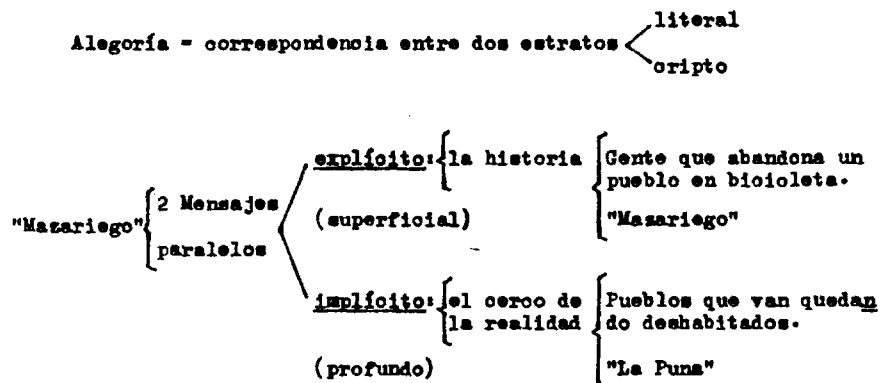
co contaminada desde el siglo XVI. Todo eso debería morir, por inanición o por obra de los "medios masivos de comunicación". Entonces traté, o estoy tratando, en lo que está a mi alcance, de registrarlo" (94).

3.2.2. 1.- "Mazariego": alegoría de la despoblación.

El abandono progresivo de la Puna por parte de sus habitantes está permanentemente explícito o insinuado en los textos de Tizón, según concluimos de los análisis precedentes. En el caso de "Mazariego" esta situación se convierte en el tema central del cuento que resulta ser una verdadera alegoría de la despoblación. Como al hablar de alegoría usamos el término en un sentido muy estricto conviene recordar -para ajustar nuestro análisis- los límites exactos de lo que abarca el término y las sutiles aunque decisivas diferencias con otras ideas afines como la de símbolo. Para ello recurrimos a la minuciosa descripción que hace Anderson Imbert. Según el crítico "La palabra alegoría es — griega: "allá", otras cosas, y "agoréuo", yo hablo. Se dice de algo — como una segunda intención. Un cuento tiene forma alegórica cuando sus personajes, acciones y descripciones están simbolizando aspectos de un sistema intelectual (...). El narrador de una alegoría quiere comunicar sus ideas sobre el mundo pero en vez de formularlas con un lenguaje discursivo lo hace con un lenguaje imaginativo. Hay pues, dos mensajes paralelos: uno implícito, otro explícito. Desde abajo el primero — domina al segundo. El cuento alegórico debe descifrarse, pues, como — una criptografía. Su significación aparece solamente después de traducir las imágenes en conceptos(...) Pero a veces se pierden las claves de la alegoría y el lector no está seguro de cuál es la idea personificada: así en los cuentos de Franz Kafka. Adivinamos que la intención es ins-

talar correspondencias y analogías entre dos estratos de significación pero no sabemos cómo interpretarlas. El propósito del cuento requiere ex plicaciones, separables del cuerpo narrativo, pero ¿cuáles han de ser? La interpretación es tanto más difícil cuanto más realista es el ambiente descripto" (95).

Decimos que "Mazariego" es una alegoría porque desde el punto de vista semiótico se puede distinguir una correspondencia entre dos estratos de significación. El estrato superficial a nivel de la historia, significado por la gente que abandona el pueblo en bicicleta, representa otro estrato, el profundo, inscripto en el cerco de la realidad de esos pueblos de la Puna que se van quedando deshabitados. El mensaje "explícito" dado por la interpretación literal del cuento remite a un mensaje "implícito", simbólico, que requiere una labor de desciframiento por parte del lector. El siguiente gráfico pretende resumir el campo de ambos niveles en el cuento:



3.2.2. 2.- Significados de una criptografía.

Hay acciones, personajes, objetos del nivel superficial o literal del cuento —como la bicicleta, Mazariego, las estaciones—, que adquie-

ren su verdadera significación al ser descifrados como símbolos de otra realidad intelectual. Realidad que, en este caso, corresponde al testimonio-denuncia de las circunstancias del Altiplano.

La "bicicleta", vehículo de la despoblación, simboliza el progreso, el mundo de las comunicaciones, la atractiva y atrayente sociedad de consumo y del confort cuya irrupción rompe el letargo estoico y las costumbres austeras del pueblo, sembrando en sus habitantes el ansia de "lo otro", lo moderno, lo diferente. La bicicleta es pues la inquietante y subyugante posibilidad de la partida y su instrumento de consumación.

El personaje de Mazariego representa a la muerte; él mismo es un deshauciado que lleva consigo el germen de la destrucción: "...en un año, que era el término de vida que sus médicos le vaticinaron, pues padecía una extraña enfermedad incurable" (96). Mazariego es y porta la muerte, la introduce en el pueblo y la contagia. Su actividad consiste justamente en difundir el "cuerpo del delito", vender las bicicletas que son instrumento de la partida de los habitantes y por consiguiente, de la muerte del pueblo. Finalmente, Mazariego, o sea la muerte, es el único que se queda; se apropia del pueblo con la certeza de haber cumplido su misión de extinción de toda vida.

Curiosamente Mazariego, cumple su destino de exterminio sin dolor ni remordimiento, impertérrito, con la certeza y la frialdad de un comisionado del destino. Es a tal punto un personaje alegórico que sus acciones y reacciones no concuerdan con las de un ser con carnadura humana. Inmune al dramatismo y la angustia que provoca en los hombres la certeza de la propia muerte, Mazariego la acepta como un hecho normal, a tener en cuenta sólo como límite temporal a la hora de pla-

nificar su trabajo: "Calculó Mazariego que, con buena suerte, podría - vender dos bicicletas por mes y que así -en un año, que era el término de vida que sus médicos le vaticinaron, pues padecía una extraña enfermedad incurable- habría vendido un par de docenas de bicicletas, con - una ganancia excelente para estos tiempos" (96)¹. La certidumbre del inminente final parece no afectar al personaje; es narrada con objetividad y distancia casi científicas, sin la más mínima concesión al subjetivismo, según lo demuestran los párrafos siguientes: "Mazariego se - sintió morir". "Ese día el vendedor de bicicletas vomitó y supo que - era el fin" (97). Con una distancia entre el "yo" y el papel representado, digna del mejor actor teatral, Mazariego cumple impávido su tarea, el rol que le ha asignado el destino, hasta el último instante: - "...arrastrándose, trató de cruzar el salón de ventas para cerrar las persianas de los escaparates y la puerta" (98). Pretende algo así como correr el telón sobre su propia muerte.

La desesperación que no lograron la certeza ni la proximidad de - la muerte, la consigue producir, en el último instante, el robo de la única bicicleta restante por parte del tendero y su mujer:

"En ese momento distinguió los rostros demacrados, los odiosos ojos del bolichero y su mujer. Desde el suelo los contempló horrorizado, trató de gritar algo, pero sólo pudo hacerlo con el - último brillo de sus ojos, con esa postrera luz con la que vio - impotente -las inútiles manos crispadas sobre el suelo de baldosas- cómo ambos, ávidamente, dispuestos a todo, penetraban en el local y apoderándose de la última bicicleta que restaba, huyeron pedaleando a gran velocidad" (99).

Ante este final sorprendente el lector hace diversas conjeturas. Se pre

gunta si Mazariego tendría, recónditamente escondido, el propósito de marcharse él también, en la última bicicleta y burlar así a su destino; o si, por el contrario, quizás dejaba de tener sentido su muerte si al menos alguien, aunque fuesen sólo dos personas, no quedaban en el pueblo a pagar con su soledad el precio de la huida de los demás. O quizás él, Mazariego, la víctima inmolada, en una actitud crítica, siente que su muerte es estéril si en el último instante lo privan de la libertad, simbolizada en esa bicicleta, que es la única posibilidad de opción entre quedarse y aceptar su cruz, o abandonar, él también, el pueblo. Ante esta conjetura y otras posibles creemos conveniente - no forzar la interpretación de la última reacción del personaje. Preferimos respetar la ambigüedad que indudablemente eligió el autor para el final de su cuento y que es, sin lugar a dudas, uno de sus mayores aciertos estéticos.

3.2.2. 3.- "Mazariego" y La Eneida.

Además de personajes y objetos alegóricos hay en el cuento acciones y descripciones que funcionan como símbolos, con una triple significación en la que el nivel literal remite a un doble plano conceptual - en el que se relacionan fragmentos de mitos clásicos con aspectos paralelos de la realidad de la Puna. En este sentido podemos interpretar - como criptografías de doble referente el comienzo y el final del cuento. La anciana "Lambra" es una suerte de pitonisa que simboliza la voz de la sabiduría por su condición de vidente y por sus muchos años. Al comienzo de la narración ella es la primera en advertir con "un graznido", símbolo de mal presagio, la llegada de Mazariego, cuyo aspecto jovial y afable no oculta, a la agorera, la presencia de la muerte:

"La anciana Lambra levantábase mucho antes del alba y permanecía sentada en el umbral de su casa, justo a la entrada del pueblo, mirando hacia el cielo, como adivinando la luz que ya vendría. Por estas razones (por vivir a la entrada del callejón y por ma drugadora) fue la primera en observar la llegada de Mazariego, ocurrida un día cualquiera. Con su inofensivo pañuelo negro cubriéndole la cabeza, sus viejos ojos hundidos sin brillo, apenas si emitió un gemido cuando al llegar pasó a su lado saludando alegremente" (100).

Esta entrada jovial del objeto engañoso que encubre a la muerte, denunciada en vano por la pitonisa tiene un indudable parentesco simbólico con la estratagema del Caballo de Troya en La Eneida. Tanto Mazariego, con el negocio de las bicicletas, como el Caballo de Troya, con los guerreros griegos dentro, llevan en su interior la muerte para el pueblo. Los habitantes, como los troyanos, luego de una breve hesitación (reflejada en el cuento por el recelo del primer comprador de bicicletas), acogen con júbilo el engaño. El parangón podría ser forzado si no se acumulasen elementos de comparación que confirman las semejanzas entre ambos textos. Otra asociación lícita es la de la anciana Lambra quien, como Casandra, advierte del peligro, pero también, como — ella, es desoída por el pueblo. Citamos estos versos de la epopeya de Virgilio como muestra apreciable del indudable parentesco: "Persistimos, sin embargo, sin saber qué hacíamos, cegados en nuestra demencia, e instalamos aquel monstruo calamitoso en lo sagrado de la ciudadela. Incluso entonces revela los hados futuros Casandra, cuya boca, por el querer de un Dios, jamás creída fue de los troyanos. Los templos divinos desdichados de nosotros (para quienes aquel día era el último)!, por toda la ciudad revestimos de un follaje de fiesta" (101).

La escena final del cuento describe, en un paréntesis, la curiosa Partida del tendero y su mujer: "...huyeron pedaleando a gran velocidad (la mujer trepada a los hombros de su marido) hasta desaparecer en el recodo del camino..." (102). Decimos curiosa partida porque las formas corrientes de llevar consigo a alguien en bicicleta es en el porta equipajes, en el transversal del cuadro o, en última instancia, sobre el manubrio. Es justamente esta manera caprichosa que elige el autor -el marido con la mujer a hombros- lo que nos sugiere la primera conexión con el mito de Anquises, cuya imagen cierra también las últimas líneas del Libro II de La Eneida: "...y los dánaos tenían tomados los umbrales de las puertas sin dejar lugar a ninguna esperanza de auxilio. Cedí, (habla Eneas) y cargando en mis hombros al autor de mis días hacia los montes me encaminé" (103). Durante la destrucción de Troya, Eneas huye con su padre, Anquises, a hombros. A nivel universal este mito puede indicar que todo desterrado lleva encima a su padre, símbolo del peso de una cantidad de lazos afectivos, vitales, culturales, que lo siguen uniendo al mundo que deja atrás. Si transponemos la interpretación del mito clásico a nuestra historia, la carga femenina que lleva el hombre de la Puna en su destierro podría simbolizar la sociedad matriarcal y la preponderancia de lo femenino como punto de referencia natural, intrínseco y vital. Es oportuno recordar en este punto el culto a la "Pacha Mama", la madre tierra, que, difundido y vigente en la Puna aún hoy, persiste a través de la antigua tradición incaica: "...este nombre Pacha, que, pronunciado llanamente, como suenan las letras españolas, quiere decir mundo universo y, también significa el cielo y la tierra y el infierno y cualquier suelo" (104). Interpretada en este contexto, la partida del tendero llevando a hombros a su mujer significa que el hombre de la Puna, forzado a emigrar, lleva consigo a

la "mujer - madre - tierra", o sea que carga con el principio fundante de su mundo, con el sentimiento de arraigo que hará más duro el transtierro.

A continuación damos un esquema de las posibles lecturas de "Mazariego" según distintos niveles de interpretación. El punto de partida es el nivel literal, a partir del cual se bifurca el espectro significativo. La conjunción final de los distintos niveles conforma el nivel estético.

NIVEL LITERAL

- Mazariego entra al pueblo
- Lambra lo saluda con un graznido
- Exitosa venta de bicicletas
- Despoblación
- Mazariego agoniza y muere
- El tendero huye con su mujer en hombros

NIVEL CONCEPTUAL

NIVEL ALEGORICO

Mito Clásico (La Eneida, Libro II)

- Entrada del Caballo de Troya que oculta al enemigo
- Casandra es desoída
- Recepción jubilosa del Caballo
- Destrucción y quema de Troya
- Huida de Eneas con Anquises a hombros

NIVEL ANTROPOLOGICO

Realidad de la Puna

- Entrada del "progreso" que oculta la muerte de la cultura autóctona
- Advertencias del peligro, desoídas
- Acojida jubilosa del confort, lo nuevo lo que viene del Sur
- Despoblación de la Puna, decrepitud y muerte
- Emigración de los puneños con su cosmovisión a cuestas

NIVEL ESTETICO

NIVEL LEXICO-SEMANTICO

NIVEL TECNICO-ESTILISTICO

No creemos aventurado indicar conexiones entre estos episodios y pasajes de La Enxada puesto que en el Corpus narrativo de Tizón son frecuentes las alusiones y parangones con el mundo clásico. Así, por ejemplo, el cuento "Parábola", que analizaremos en el capítulo específico de simbología literaria, se estructura sobre un paralelismo entre las acciones de "Targitao", guerrero griego de la Anábasis, y las de "el Zurdo", campesino jujeño, que resultan ser al final del cuento, uno y el mismo personaje (105).

3.2.2. 4.- Otras interpretaciones.

Además de las conexiones literarias hay en Mazariego otras significaciones que se suman para potenciar el hecho narrativo. La descripción del sendero, al final, o el avance de las estaciones, aportan importantes significados. El camino, único lazo de unión del pueblo con el resto del mundo, se reduce a "ese camino que ya sólo era sende rillo angosto entre el yuyaral" (106). Esta imagen final sugiere que pronto la maleza, "el yuyaral", borrará definitivamente el camino. Puede interpretarse como el destino irreversible de incomunicación del pueblo, y por extensión de la Puna, con el resto de la civilización ya que la paulatina suspensión de todo intercambio con el exterior acarreará el consecuente aislamiento, ensimismamiento y muerte por inanición.

Hay también una correspondencia simbólica entre la descripción del avance de las estaciones, que desemboca en el invierno, y la despo blación que lleva a la muerte. Para analizar este aspecto con mayor precisión, preferimos acudir a la terminología estructuralista: Habla remos de "funciones", mínimas unidades narrantes y aplicaremos las -

distinciones y clasificaciones que sobre el tema, hacen Barthes y Bremond (107). En el texto algunas "informaciones", o funciones secundarias de naturaleza situacional u ornamental, sirven para situar al lector en el tiempo. Así por ejemplo, "Las hojas de los árboles languidecieron..." (108), indica el otoño; o "Después del otoño llegó el invierno adulterando la claridad del cielo, convirtiendo en escafocha sutil y quebradiza los rostros de todos los largos amaneceres" (109), sitúa en el invierno y describe algunos de sus rasgos. Estas dos funciones, que a nivel de discurso son puramente ornamentales y sólo proporcionan una categoría temporal, a nivel de la historia tienen una funcionalidad "indicial" que, luego de una labor de desciframiento, revela significados implícitos. Así el avance del otoño y la llegada del invierno son indicios de la progresiva despoblación y de la ulterior muerte del pueblo. No es por tanto casual que una misma proposición relacione ambos conceptos de otoño y despoblación:

"Las hojas de los árboles languidecieron como era de esperar y el éxodo comenzó a causar grandes males" (110).

El cuento total funciona a su vez como una alegoría. La despoblación y la muerte del pueblo son una criptografía que, por su extensión, simbolizan la despoblación y muerte de la Puna. Este es, en definitiva, el hecho real sobre el que quiere llamar la atención el autor, con su arte, con su testimonio.

3.2.2. 5.- Niveles literal y simbólico.

Aunque hemos calificado a "Masariego" como una alegoría, no desconocemos la prudencia que sobre el particular aconseja Anderson Imbert al hacer la distinción entre alegoría y simbología y al prevenir sobre

el peligro de imponer símbolos arbitrarios que no nacen fluidamente - del texto: "Cuando no se puede establecer punto a punto, una inequívoca conexión entre ideas abstractas e imágenes concretas pero es posible leer entre líneas una segunda intención, lo prudente es prestar - atención al simbolismo del cuento sin llegar a calificarlo de alegórico (...) El simbolismo meramente sugiere y cada lector interpreta a su cuenta y riesgo la naturaleza del doble mensaje. Asignar arbitrariamente valores simbólicos a elementos aislados puede tergiversar el - sentido de la narración: entonces no se encuentran sino que se ponen símbolos sexuales, religiosos, psicológicos, políticos, etc. Antes de buscar simbolismos hay que agotar el significado literal del cuento" - (111). Este consejo final del crítico nos parece de gran sabiduría, sobre todo hoy, que se abusa muchas veces de las interpretaciones simbólicas. Creemos, con él, que hay que agotar primeramente el significado literal de una obra. Desde esta perspectiva literal encontramos - en "Mazariego" dos secuencias opuestas y complementarias. Al realismo "naïf" y fresco de la alegre fuga de la gente en bicicleta se opone - otro realismo serio y dramático de la despoblación, la decrepitud, el abandono y la muerte. Hay una atmósfera distendida con algo de lúdico y travieso en esos ciclistas "debutantes" que se pierden, pedaleando, en el recodo del camino:

"...una bicicleta. La primera. Algún trabajo costó a este hombre aprender a montar y, ayudado por el propio Mazariego que lo sostenía y empujaba, arrancó de pronto para desaparecer a golpes - de pedal en el polvoriento recodo del camino. Y ya no se lo volvió a ver" (112).

Esta acción aparentemente inofensiva y jocosa del principio contrasta

con el clima agónico que va intensificándose a medida que avanza la -
despoblación, y que terminará con la muerte del pueblo:

"...el éxodo comenzó a causar grandes males: sementeras estériles,
techos que se derrumbaban por falta de reparación en las vivien-
das abandonadas por los ciclistas" (113).

El juego dialéctico y la oposición entre ambos contrarios crea la ten-
sión dramática y el encanto del cuento, en un primer nivel de lectura -
literal. El nivel implícito o simbólico, dominante -según la opinión -
de Anderson Imbert, también se estructura a partir de estas tensiones:
el hecho aparentemente intrascendente de las partidas individuales, mo-
tivadas generalmente por la esperanza de encontrar horizontes más recon-
fortantes, contrasta y choca con las consecuencias socioculturales de -
abandono, destrucción y muerte para la Puna. Un matiz fundamental en el
dramatismo del hecho es el carácter definitivo de las partidas. A nivel
textual, la repetición de la descripción de las partidas sin regreso, -
potencia su significado al sugerirlas extensivas al resto de los éxodos.
Los dos párrafos que citamos a continuación confirman este epílogo irre-
versible:

"...para desaparecer a golpes de pedal en el polvoriento recodo -
del camino. Y ya no se lo volvió a ver"

"Cada uno salió con su bicicleta y ambos desaparecieron como traga-
dos por el polvo" (114).

Recapitulamos para subrayar que tanto el valor literal como el al-
górico o simbólico de un cuento no son excluyentes sino complementarios.
Si el primero falla, o sea, si el cuento es flojo en su significación -
literal o denotativa, el segundo resulta falso y forzado. El hecho de -
no haber fisuras en el nivel immanente o literal de "Mazariego" permite

que su significado profundo, por vía parabólica, sea efectivo y eficaz.

Respecto de las precauciones aconsejadas por Anderson Imbert para no confundir alegoría y simbolismo, pensamos que la diferencia entre ambos es sólo de grado en la equivocidad del referente al que el mensaje semiótico alude. Mientras que la alegoría remite a un referente conceptual inequívoco, evidente, indudable, el del símbolo puede ser equívoco y ambiguo, pero jamás producto de un capricho personal - del crítico. El valor connotativo, más o menos cripto, es imprescindible en ambos casos. Hechas estas aclaraciones no creemos arriesgado rotular a "Mazariego" como un cuento alegórico que incluye además determinadas simbologías. El carácter alegórico de "Mazariego", discutible quizás si se considera al cuento aisladamente, surge innegable en el contexto del corpus narrativo de Tizón, en el que la despoblación de la Puna y la agonía de su cultura son obsesiones permanentes y fundantes de su literatura.

3.2. 3.- La población fantasmal.

Además de la población que podemos llamar estadística u oficial, analizada en el apartado precedente, hay en la Puna otra clase de población a la que, por contraste con la primera llamaremos mítica, aunque en el contexto sociocultural del altiplano es tan absolutamente real como aquélla.

En la obra de Héctor Tizón, tan pegada al cerco de la realidad, la temática de la población no se agota en esa admirable fidelidad - con que el autor recoge y consigna anécdotas y detalles sobre unos aspectos que parecerían falsos si no fueran confirmables con sólo consultar los censos. Pero su espacio narrativo está además poblado por

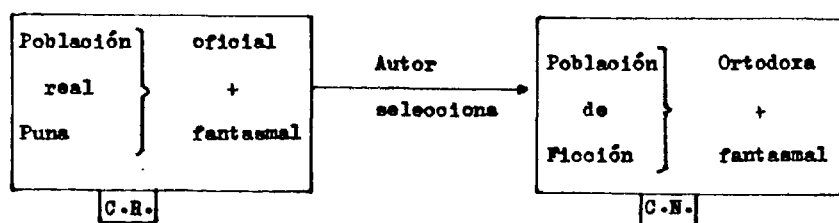
fantasmas y muertos, por ánimas, espíritus, presencias misteriosas, - no registradas en las estadísticas, aunque constituyen una parte auténtica y real de la población de la Puna. Esta distinción cualitativa de los habitantes de esa zona es lo que explica el sentido de una afirmación aparentemente contradictoria como la siguiente:

"De todos modos Rosendo López, el Contraventor, que esperaba ser llevado a la Capital para su juzgamiento, y ese cura párroco - que por ahora dormitaba en su cuarto, eran las dos únicas almas vivas de todo este pueblo de 36 habitantes" (115).

Esa misma paradoja es la que observa el cura extranjero, personaje de El Cantar..., cuando opone la clara realidad "occidental y cristiana" a la compleja demográfica local:

"El párroco siguió: -En mi país, -que dicen viejo mundo-, hay vivos y muertos. Pero esta tierra es más vieja. Hay vivos que ya - se han muerto, hay fantasmas muertos. Los santos son sordos, los bienaventurados son indiferentes, los ruidos son sólo retumbares, los años son noches..." (116).

En este punto cabe una aclaración para evitar el error de pensar que la población "oficial" u ortodoxa es la que corresponde al "cerco de la realidad" (CR) mientras que la otra, la heterodoxa, la fantasmal, responde a la ficción, a la pura invención del autor. En la Puna y desde la perspectiva de su cosmovisión peculiar, vivos y muertos conviven y son ambos los habitantes reales que pueblan ese espacio. De esa tan compleja como cierta población real, atípica para una mirada foránea - como es el punto de vista occidental y racional, el autor selecciona - los contextos demográficos, que incluye luego en su ficción, en el -- "cerco narrativo"(CN) de sus obras.



Sería falso hablar de vivos y muertos, aunque para entendernos ayu-
damos a esta dicotomía, porque no son precisamente estas cualidades las
que diferencian sustancialmente a estos dos tipos de pobladores. Muchas
veces los oficialmente vivos están aletargados o muertos y los científicamente
muertos son ánimas, finados, aparecidos, que participan de las
propiedades, atributos y acciones atribuidas normalmente, a los vivos:

"finalmente, el tiempo que pasa ganará y todo habrá pasado y de es-
ta tierra sólo quedará el paisaje inmóvil; los hombres y las bes-
tias habrán muerto; sólo el paisaje y los fantasmas, las almas de
los difuntos a quienes otras almas de otros difuntos podrán escu-
char y ver, y nuestras relaciones serán sólo relaciones de muer-
tos" (117).

La complejidad cultural de estos temas, que constituye una de las
riquezas, incuestionables del corpus científico de Tizón, es la que —
nos obliga a hacer distinciones y poner rótulos, a veces forzados, para
tratar de analizar separadamente conceptos que en la realidad se imbrican,
se mezclan, se complementan y se sostienen unos a otros. Por esta
razón metodológica distinguimos entre población oficial y
población fantasmal siendo que en la realidad de la Puna, y de la obra
de ficción, ambas se confunden y sus representantes pasan de uno a otro
estado con gran naturalidad o participan ambigüamente de ambos, por lo

que resulta difícil un encasillamiento definitivo. Así por ejemplo, en Fuego en Casabindo, Gertrudes, personaje de carne y hueso, se convierte en fantasma, en una sombra, a raíz del abandono y la espera:

"Pero al llegar no encontró a nadie. Los propietarios, cansados de esperar, aburridos, preocupados por la hacienda que cada quien había dejado abandonada, se habían ido. Sólo Gertrudes —en realidad, un fantasma— a la distancia y detrás, la casa, que ahora parecía en ruinas, perdido el sol bajo el horizonte quemado(...) Pasó junto a Gertrudes, sólo una sombra, a quien no vio y cabalgando penetró a la cocina y al gran comedor, cabalgó a través de los corredores de la casa, gritó llamando a Gertrudes y, regresando nuevamente a la cocina, arrancó al galope hasta las dehesas, allí frenó en seco, apease, desenfundó la pistola y disparó al animal un tiro en la cabeza" (118).

Mientras tanto "el tuerto", víctima del combate de Quera, fantasma o —ánima en pena según algunos indicios, habla, baila, cabalga, mata, va y viene en busca de su agresor para vengarse, y crea con ello incertidumbre sobre su verdadera pertenencia al mundo de los vivos o de los muertos. Al final de la novela, luego de haber saldado la deuda con el oscuro suicidio de su enemigo sospechosamente inducido, aparece su cadáver definitivamente muerto:

"Recién al día siguiente, un niño, que jugaba al tejo, descubrió el cuerpo muerto y descompuesto de un hombre al que le faltaba un ojo, tirado en un zanjón, junto al tapial de la iglesia. Y aunque no hallaron otras señales de violencia más que esa herida del ojo vaciado, casi cicatrizada, todos relacionaron esa muerte con la de aquel que habían encontrado con un cuchillo clavado en el vientre. Y así los lloraron e hicieron las honras de ambos" (119).

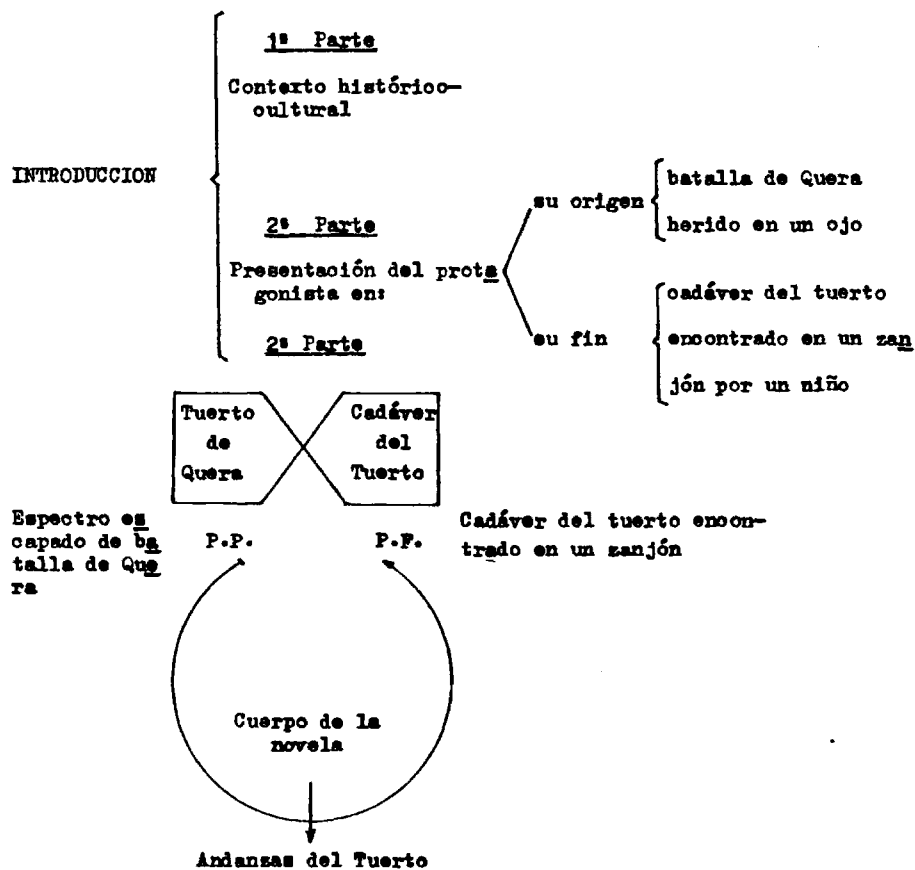
En una perfecta estructura circular, este final enlaza con las primeras páginas de la obra, y aclara, dentro del contexto cultural - de las creencias neorófilas indígenas, el largo deambular y las andanzas de este personaje espectral que constituyen el argumento y la acción directriz de la novela:

"La última batalla -por el dominio de estos páramos- quizá fuera consecuencia de aquel vago recuerdo de grandeza. Pero, de todos modos, de este combate nada quedó. Salvo unos cantares y muchos muertos, algunos de cuyos cuerpos errantes fueron encontrados - luego, lejos del campo de la lucha. Cuentan que a uno de éstos, un niño halló en un zanjón, mientras jugaba. Al cadáver le faltaba un ojo; por lo demás, aunque muerto hacía muchos días, parecía tranquilo, sin las rigideces que al cuerpo deja el alma - que lo abandona de golpe y huye antes de que se corrompa, sin tiempo para despedirse, sin haber sido enterrado ni llorado"(120).

El emplazamiento de este fragmento prospectivo, que desde las primeras páginas anticipa el final sin develar las claves, es producto de una cuidada planificación estructural: cierra convenientemente una suerte de introducción que, separada físicamente del cuerpo de la novela, sitúa el asunto en su contexto histórico cultural. Anticipa además, sin dilaciones, la presentación del protagonista, "el tuerto", en los dos puntos extremos del hilo de su accionar. Por un lado se alude a las señas personales del personaje: "Al cadáver le faltaba un ojo", y a su procedencia: uno de los muertos errantes de la batalla de Quera. "...Muchos muertos, algunos de cuyos cuerpos errantes fueron encontrados luego lejos del campo de la lucha", situación que abre la narración general. Por otro lado, se describe el hecho casual del cadáver encontrado

accidentalmente por un niño en un zanjón. ("Cuentan que a uno de estos, un niño halló en un zanjón, mientras jugaba"), escena que, luego vemos, marca el punto final de la novela.

Un diagrama de las simetrías entre introducción y acción general aclara esta estructura de duplicación tangencial en la que el párrafo final de la introducción duplica el punto de partida (P.P.) y el punto final (P.F.) de la novela.



La procedencia y el final del protagonista enmarcan la estructura general de la novela y se engarzan, en este final de introducción, como anticipo que esclarece, sin disipar el suspense, el sentido de la acción - que se desarrolla a continuación. Esta acción, cuerpo de la novela, consiste en el deambular errante de "El Tuerto", personaje fantasmal pero también ambigüamente corpóreo y real, en busca de su agresor para cobrar se una deuda y lograr entonces que su alma deje de penar y descanse definitivamente en paz.

3.2.3. 1.- Almas en pena.

En este punto nos parece oportuna una digresión para rastrear los antecedentes de esta peculiar concepción sobre la muerte. Recordemos - que las tradiciones indígenas y en particular el animismo incaico concebían otra vida después de la muerte, con una existencia corporal, como lo confirma, entre otros numerosos testimonios, el del Inca Garcilaso - de la Vega:

"Tuvieron los Incas anautes que el hombre era compuesto de cuerpo y ánima, y que el ánima era espíritu inmortal y que el cuerpo era hecho de tierra, porque le veían convertirse en ella, y así le llamaban Allpacamasca, que quiere decir tierra animada. Y para diferenciarse de los brutos le llaman runa, que es hombre de entendimiento y razón, y a los brutos en común dicen llama, que quiere decir bestia. Diéronles lo que llaman ánima vegetativa y sensitiva, porque les veían crecer y sentir, pero no la racional. Creían que había otra vida después desta, con pena para los malos y descanso para los buenos. Dividían el universo en tres mundos: llaman al cielo Hanan Pacha, que quiere decir mundo alto, donde decían que iban los buenos a ser premiados de sus virtudes; llamaban Hurin Pacha a este mundo de la generación y corrupción, que quiere decir mundo bajo; llamaban Ucu Pacha al centro de la tierra, que quiere decir mundo inferior de allá abajo, donde decían que iban a parar los malos, y para declararlo más le daban otro nombre, que es Cupaipa Huacin, que quiere decir Casa del Demonio. No entendían que la otra vida era espiritual, sino corporal, como esta misma. Decían que el descanso del mundo alto era vivir una vida quieta, libre de los trabajos y pesadumbres que en ésta se pasan. Y por el contrario tenían que la vida del mundo inferior, que llamamos infierno, era llena de

todas las enfermedades y dolores, pesadumbres y trabajos que acá se padescen sin descanso no contento alguno. De manera que esta misma vida presente dividían en dos partes: daban todo el regalo, descanso y contento della a los que habían sido buenos, y las penas y trabajos a los que habían sido malos. No nombraban los deleites carnales ni otros vicios entre los gozos de la otra vida, sino la quietud del ánimo sin cuidados y el descanso del cuerpo sin los trabajos corporales.

Tuvieron asimismo los Incas la resurrección universal, no para gloria ni pena, sino para la misma vida temporal, que no le vantaron el entendimiento a más que esta vida presente" (121).

El fragmento citado de Los Comentarios Reales señala analogías y diferencias entre la tradición indígena y la cristiana llevada por los conquistadores. La obra de Tisón, en cuanto que rescata la realidad del Altiplano, consigna las semejanzas pero también insiste en las diferencias, en las particularidades de la cultura autóctona que, heredadas de sus ancestros, aún son vigentes en la Puna. Al final del capítulo citado, el Inca Garcilaso afirma que los indios creían

"que el alma salía del cuerpo mientras él dormía, porque decían - que ella no podía dormir, y que lo que veía por el mundo eran las cosas que dezimos haver soñado" (122).

Esta creencia aparece en las páginas de El Cantar..., en un curioso diálogo que mantiene el Comisionado -uno de los personajes- con su propia alma. La ambigüedad ex profesa del texto insinúa que el personaje se adormece, o al menos que entra en un profundo ensimismamiento: "Y allí se quedó inmóvil, con los ojos dilatados..." (123); este hecho favorece la separación momentánea entre cuerpo y espíritu y el diálogo, o mejor dicho la apelación del Comisionado a su propia alma, a la que invita para que vuelva a habitar su cuerpo, llamándola respetuosamente - "señora":

"El Comisionado de Ramayoc cerró los ojos, se llevó las manos al pecho y repitió, susurrando: -Que caiga un rocío helado y nos despierte; que los huesos de los héroes se diferencien de la tierra; que los sueños viejos resuciten... Párroco de esta parroquia. Tra-

tó de despertarlo pero no pudo. Y allí se quedó inmóvil, con los ojos dilatados observando el rincón penumbroso del cuarto, frente al anaquel de maderas guasachadas por el peso de los papeles escritos, la estatuilla de yeso junto a un herrumbrado sable de la Independencia, un yesuero, un antiguo almanaque ilustrado - con la figura de un gaucho del sur: espuelas sobre el pie desnudo, caballo gordo. Y entonces su resuello se le fue para afuera y su vida, súbitamente se le escapó y pudo contemplarla desnuda, inútil y sola. Tan pequeña e inútil como un adorno sobre la velo nera, temblando, como dicen que tiemblan de gusto las hojas de las plantas en setiembre del sur; su alma. El pudo verla afuera, privilegio, dicen, de los muertos bien aparejados, como a otra cosa, clara - de - huevo - de - Dios, con movimiento; y le dijo: sólo metida en mi cuerpo podemos ser; véngase amor y complemento. Sola no hará sombra ni le alcanzará el soplo para cambiarnos. En los pueblos están llenos de almas y ya ve, señora, qué de vacíos. La necesito, véngase y no se me escape, que soy combatiente aún y estoy esperándola y dispuesto a decirle algunas palabras a mis vecinos antes de que, viejos, los dos, nos tengamos que ir separados sin más remedios; alma" (124).

También en un cuento de El traidor venerado, aparece una alusión clara a esta interpretación autóctona del sueño como una "muerte momentánea" en la que el alma se separa del cuerpo:

"¿Quién puede saber por dónde vagamos con el alma durante la noche?" (125).

Recordamos también lo adicto que son los indios de estas zonas al culto de los muertos como resabio de ritos y tradiciones incaicas: "Cuando Sapa Inca moría, su cuerpo era embalsamado, conservándose en el palacio, donde los servidores continuaban cuidando de él, exactamente igual que lo habían hecho en el curso de su vida. Una vez al año, el cuerpo momificado de un inca era vestido con sus más hermosas ropas, siendo trasladado en solemne procesión al Templo del Sol" (126). Aún hoy en la Puna sobreviven estas creencias asimiladas al culto cristiano de las ánimas del Purgatorio. Las "almas en pena" corporificadas en fantasmas (v.g. "la viuda"), los aparecidos (v.g. "el ahorcado"), los fenómenos naturales (v.g. "la luz mala"), etc. son espíritus de personas muertas en circunstancias adversas. Estas circunstancias pueden va

riar desde una culpa moral ("el pecado" cristiano que debe purgarse), hasta un hecho más o menos fortuito, como puede ser la forma violenta de encontrar la muerte en una pendencia, o en una batalla, como es el caso, ya citado, de Fuego en Casabindo. En estas situaciones es común que el espectro vague y actúe entre los vivos hasta "despenarse", o sea, hasta conseguir, por el mismo o con la ayuda de otro -generalmente un vivo-, el descanso definitivo (el "cielo" de la concepción cristiana), descrito por el Inca como "el descanso del mundo alto" que "era vivir una vida quieta, libre de los trabajos y pesadumbres que en ésta se pasan" (127). Estas creencias subyacentes, pero vigentes en la Puna, afloran en el proceder "del tuerto", personaje espectro de Fuego en Casabindo que "Sabía que lo habían matado, tenía su certeza, pero sabía también que aún hay posibilidad de reconciliación antes de que el cuerpo se corrompa" (128).

3.2.3. 2.- Fantápolis y fantoccosmos.

Al estudiar la peculiar demografía del Altiplano con el doble fenómeno de la despoblación estadística u oficial y de la población mítica o fantasmal, es inevitable una inmediata asociación con el concepto de "fantápolis" usado por Benito Varela Jácome para caracterizar ciertas metrópolis literarias. "Orbajosa", en la novela Doña Perfecta de Benito Pérez Galdós, o "Comala", en Pedro Páramo de Juan Rulfo (129) son, para Varela Jácome, modelos de "fantápolis" o "ciudad imaginada", como él mismo acota.

En el corpus novelístico de Tizón "Casabindo" y "Ramayoc" son claros ejemplos de fantápolis, aunque por distintas razones. Casabindo responde en la ficción al nombre y características del pueblo real, es fá-

oilmente identificado en un mapa de la zona, en el Departamento de Cochinooca, en la encrucijada de los caminos que unen Cochinooca con Ojo de Agua, de norte a sur, y Abra Pampa con Coranzulí, de este a oeste.

El mismo autor insiste en la realidad geográfica del pueblo y de la región que describe, al ilustrar su novela, como lo hacía Faulkner, con un mapa de la región (130). Más que un afán científico de precisión, esta minuciosa apelación a la realidad histórica y geográfica es un truco literario: el autor se presenta como simple testigo de la realidad con lo cual neutraliza la carga mágica e irreal de acontecimientos y personajes.

La descripción global del pueblo, a la distancia, no da ningún indicio particular; por el contrario, coincide con la de cualquier pueblecito de la Puna: un grupo de casas alrededor de la iglesia, perdidos en el desierto seco y ventoso del Altiplano

"La persona montada es una mujer, la de a pie, un hombre. La mujer avanzaba hacia Casabindo, tirada de las bridas por el hombre, sin resistencia. Desde el punto de vista de ellos, el pueblo es un conjunto de manchas blancas donde un hormiguero de gente se mueve sin sentido. La más grande y alta de esas manchas blancas es la iglesia, cuya campana tañe intermitente. La distancia, cada vez menor entre las manchas blancas del pueblo y estos caminantes, es interrumpida y cortada a cada rato por los locos remolinos de polvo que de golpes nacen, danzan y mueren" (131).

A pesar de estas apariencias de normalidad, decíamos que Casabindo es una fantápolis porque en ella se congregan personajes fantasmales para realizar acciones míticas o rituales. Víctima y victimario de la batalla de Quera se dan cita en Casabindo, donde los espera "la vieja" que es la Muerte, para saldar sus deudas y ayudar al ánima a que descanse definiti-

vamente en paz:

"El guerrero con la pierna vendada, se incorporó y argumentando tener necesidades del vientre, dijo a la mujer: ya vuelvo.

Ahora cantaban los angelitos.

Yo debí asegurarme; debí haberme quedado junto a él, cerciorarme, o ayudarlo a no penar, rematándolo; tal vez darle sepultura. En cambio lo dejé así y ahora me busca para que yo - sea lo último que ve.

-Doroteo -dice el hombre-. Y esa palabra fue como un estor tor. Volvió la cabeza buscando una salida, pero, a los fondos del callejón vio a la vieja apoyada en su bastón, que lo miraba, sonriendo, que parecía llamarlo, enternecida.

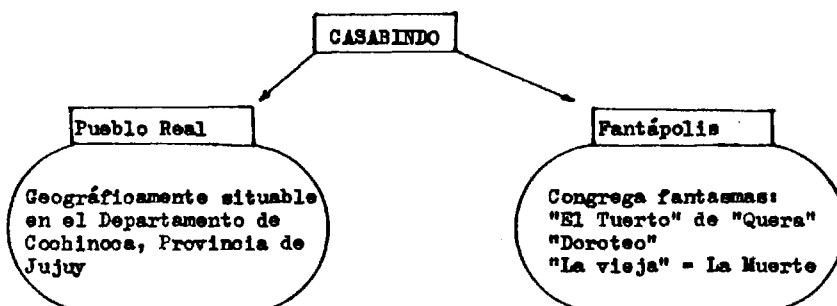
Acorralado, comenzó a trepar por el tapial, justamente donde el caballo relinchaba y daba coques.

Penosamente, el otro llegó a los fondos donde la mula pastaba. Había allí una enorme piedra colorada, no lejos de un - horno de barro para hacer el pan. Y en el espacio de sombra, entre la piedra y el horno, sobre el suelo, colocó el puñal y se arrojó encima, muriendo como los héroes.

El otro alcanzó el borde del paredón y desde allí vio el caballo que lo llamaba, parado en dos patas, y, a lo lejos, la enorme extensión abierta. Al disponerse a saltar sintió como que su cuerpo ya no existía, que ya no había claridad ni oscuridad. Pero sin embargo vio el fuego de una inmensa hoguera - que se elevaba al cielo; un árbol en medio de la llanura, y en el cielo miles de caballos galopando sin cesar. Y eso fue lo último que vio al saltar.

El caballo huyó al galope, huyó por la estepa abierta, galopando sobre el suelo duro, y la gente sólo veía al caballo, no al jinete, galopando fugado y sin rumbo" (132).

El siguiente diagrama resume la doble naturaleza real y fantasmal de "Casabindo"



"Ramayoc" es, a su vez, la fantápolis de la novela El Cantar del Profeta y el Bandido. No responde, como Casabindo, a un nombre ni a una ubicación geográfica externos a la ficción, pero su descripción intrínseca la hace arquetipo de los pueblos de la Puna, despoblados de hombres y habitados por fantasmas:

"Ahora el Comisionado miraba con los ojos abiertos: la calle, la fila de casas tan viejas, el despintado letrero de su negocio, el bulto blanquecino y enorme de la Iglesia, otra vez vida después de cuánto tiempo; el callejón principal por donde pasaban la historia y aquel vehículo lleno de gente desconocida siempre, sin detenerse; el duraznero, alegre desafío de flores a esta perpetua y aleve intemperie. ¿Cuántos se habían ido ya? Era tal vez mejor no contarlos; sus casas —que conocieron épocas mejores— quedaban como osamentas; y era duro comprobar que ya en Ramayoc había más casas que habitantes. Y aún —los que quedaban ¿existían?" (133).

A la inversa de Casabindo que, siendo un pueblo real se convierte en fantápolis al recibir fantasmas que vienen de fuera, Ramayoc en sí mismo es una invención deliberada del autor (que usa para el nombre un sufijo indígena), un pueblo-fantasma que vuelve irreales a sus habitantes:

"...y era duro comprobar que ya en Ramayoc habían más casas que habitantes. Y aún los que quedaban ¿existían?..." (134).

Al igual que "Castroforte de Baralla", la ciudad que levita en la novela de Gonzalo Torrente Ballester La zaga-fuga de J.B., Ramayoc no tiene ubicación fija, deambula por la Puna y se lo encuentra en sitios dispares según inciertos testimonios que nunca coinciden:

"Así es el cuento. Entonces, fue como si Ramayoc hubiese cortado amarras y comenzado a navegar al garrete por la inmensa puna, como un barco fantasma que de pronto era situado por Tambo de Nazareno, cerca del Vilama; hacia las faldas del Emoraca, o en jurisdicción del distrito de Muñayoc. Pero la noticia más precisa resultó ser, al cabo de tantos años, la que trajo un pirquinero de Cochinoa, quien afirmó haber avistado al pueblo —por última vez— a unas setecientas cuerdas viejas al noroeste de Rimoadilla. Y este dato, tan aproximado y fresco, quizá fuera el que en definitiva orientó a la cuadrilla de fumigadores. Luego, tiempo después, llegó el párroco" (135).

Es interesante hacer notar en este punto el atinado ardid que emplea el escritor para despejar su técnica del "realismo mágico", recurso remanido

en la literatura de las últimas décadas, llevado al límite por escritores de la talla de García Márquez, o por el mismo Torrente Balles—ter, y gastado ya por el abuso de tantos epígonos. El "realismo mágico que supondría la imagen de este pueblo fantasma que va y viene por la desolada Puna, es sabiamente neutralizado por Tisón al presentar el acontecimiento mágico, no como real sino como una historia poco fiable, producto de la superstición de los relatores. Es un obispo, de mente racional, el que cuenta este hecho maravilloso como una historia montada por un charlatán y varios crédulos:

"-Pero no es ese el problema de Ramayoc- dijo el Obispo-, sino - que alguna vez, no hace mucho, fue asolado por un mago, un brujo, una especie de charlatán. Así es el cuento. Entonces, fue - como si Ramayoc hubiese cortado amarras..." (136).

En la legalidad de la ficción Ramayoc es una auténtica fantápolis, el arquetipo de pueblo de la Puna, aletargado o muerto, perdido, desdibujado, olvidado y sobre todo totalmente incommunicado con el resto del mundo y de la época. Así lo presenta el autor en una caracterización ingeniosa e irónica:

"Fueron los fumigadores los que por fin descubrieron el pueblo; los primeros extraños en llegar después de mucho tiempo en que la gente de Ramayoc sobrevivió perdida, ajena a las estadísticas, los geógrafos, las giras de los políticos, la propaganda apostólica, las campañas de vacunación. Llegaron en ese ómnibus que, por fin, se detuvo en el pueblo..." (137).

Hemos usado el término fantápolis para designar a Casabindo o Ramayoc en las que el espacio se reduce a límites urbanos. Por asociación podemos soñar el término "fantocosmos" -no tan feliz aunque igualmente significativo-, para referirnos a un espacio más extenso -

que incluye pueblos y páramos, hombres y naturaleza y que es a la vez escenario y protagonista del clima de desolación y muerte, tan importante en la narrativa del autor. La recreación artística de la Puna, el rescate de un espacio y un tiempo particulares, el registro de una cultura que involucra cosmovisión e idiosincrasia peculiares reflejadas en una curiosa norma lingüística regional, todo ello conforma el "fantocosmos" o mundo fantasmagórico de la obra de Tizón. En este "fantocosmos" lo vivo, tanto hombres como naturaleza, están inmersos en un letargo y un ensimismamiento que los aproxima a la muerte. Mientras tanto y por el contrario las ánimas y los fantasmas gozan de gran vitalidad y hasta de presencia y actividad física.

3.2.3. 3.- Convivencia de vivos y muertos.

El paisaje agónico y empobrecido influye sobre los habitantes retrayéndolos:

"Diezmado de caza el bosque, los ríos menguantes, suprimidas desde hacía tiempo las visitas de los políticos, a raíz del cansancio y del aburrimiento, los habitantes de este pequeño pueblo no tuvieron más remedio que volverse hacia sí mismos" (138).

La gente parece sumida en un perenne letargo, la comunicación se reduce a la mera presencia, al "dejarse estar", tan parecido a la muerte:

"En uno de los rincones del bar había dos hombres más, sentados, oscuros, botella de vino de por medio, sin hablar ni mirar a nadie, como dormidos o muertos" (139).

Esta pasividad absoluta de los vivos contrasta con el vitalismo dinámico atribuido a las ánimas, narrado en un fragmento excepcional tanto -

desde el punto de vista antropológico como estético que transcribi—
mos a continuación:

"Mire, en esta tierra de poca población hay más ranchos que gente, más corrales que hacienda. Lo primero es el techo, luego la mujer. Si hasta después de muerto buscamos el bajo techo, vea que es difícil hallar ánimas en descampado, por esa razón las casas por aquí están tan llenas de muertos, ni finadito se allana el muerto a la frialdad y por eso regresa y se queda en casa, sin molestar ni estorbar. Quédese con atención y ahí lo veremos: se tumba una vasija, amanece un pellejo corrido de su lado, una puerta tironeada de golpe para abrirse, ahí está uno. No molestan, duermen de día, para no coincidir; de noche andan pero no los topamos porque son transparentes como la neblina. No hay que joderlos, claro, dejelé usted su libertad propia y de cuando en cuando enciendalé sus velitas en candelero o sobre el suelo y basta; hagale cancha, pero con disimulo, como haciéndose el distraído porque si no lo agarrarán de hijo, si se dedica mucho; lo tendrán toda la noche a mal traer, hasta joderán de día; quedarán dormir con usted, le enfriarán los pieses, cajonearán su puerta, apedriarán el techo, y hasta —he sentido— llegan a mearle la bebida. Sólo así se le hacen majaderos, si lo toman de hijo. Nunca les hice caso, ahora mismo: el perro gruñe redepente y digo, sin alarde: ánima bendita. El perro le ayuda a ver, no los quiere a los muertos aún cuando hayan sido sus dueños; usted se dará cuenta mirándolo al animal, sabiéndolo mirar, no confundir gruñido de picazón de pulgas con gruñido de presencia de difunto, a pleno día. Debe diferenciarse. Cuando usted se hace baquiano en difuntos, hasta les descubre el sexo y otras señas tales como la edad, o sea angelito o viejo; y si ha muerto de mala muerte; de hambre o mutilado y todo eso. El despedido con arma blanca es el peor y el que ha muerto borracho el más tonto. El mutilado se arrastra, lo mismo que el fallecido de edad; el angelito vuela y se conoce que está presente en cómo parpadean las velas sin que haya viento. Al despachado con arma blanca le dá por los vicios y a un descuido le voltea el tiesto con todo o le vacía la chuspa. Miren, conozco, por ocular o visual, muchas hazañas de difuntos. Algunas muy tristes y famosas: muertos que empuñan tu mujer valiéndose de que, desforzadas, abren las piernas en el sueño, y otros que te matan o dejan opa de una pedrada, tirando coxtercos con sus lives que no se ven. Precisamente esos frutos de mujer dormida con difunto suelen ser gente que mira bajo el agua; o también cieguitos, buenos domadores de potros, adivinos y poetas; aseguran que las pupilas de adentro de sus ojos ven de día y de noche y que están hechos de la misma agua que tienen los gatos y comadrejas en los suyos. Y hay difuntos tan arrechos que, dispensando las palabras, tienen acceso carnal con llamas y hasta con perras y chanchas. Personal, no he conocido engendro de esta raza. En la cárcel de Morata tuve amistad con un tarijeño que supo de uno, pero no lo repito por no ser de fiar; yo más bien creo que a las hembras servidas con esa mala leche le entran unos pesares tan grandes que, o hacen fuerza con el vientre,

como decía doña Eclesiastesa Tabaroachi, para que mueran nona—
tos, o se van a parir a distancia y los matan no bien salidos y
los entierran, sin que nadie sepa nunca dónde, salvo de casuali—
dá. No sé si tiene fuerza esta sabiduría, pero más bien creo —
que sí, esto por la observación de la vida" (140).

La convivencia de vivos y muertos patente en el monólogo del Contra—
ventor conjuga prácticas del culto cristiano como son las velas, o la
jaculatoria "ánima bendita" usada como conjuro, con creencias de la —
más directa tradición incaica. "Creían que había otra vida después —
desta, con pena para los malos y descanso para los buenos", escribe —
el Inca Garcilaso de la Vega en el Capítulo VII de los Comentarios —
Reales que trata de "...la inmortalidad del ánima y la resurrección —
universal", y luego aclara que los indios "No entendían que la otra —
vida era espiritual, sino corporal, como esta misma" (141). La concep—
ción immanente de la otra vida explica la naturalidad con que acepta
el punzón la presencia y las acciones de los muertos en las casas; ex—
plica también la seguridad sobre la existencia real de las ánimas que,
no sólo es advertida por los humanos sino inclusive por los animales.
Finalmente da seriedad al consejo sobre las normas para un trato ade—
cuado con los muertos que, según el personaje, debe ser respetuoso —
aunque manteniendo distancia.

Una tradición de cristianismo medieval fideista y mágico, predi—
puesto al milagro y la necrofilia se asimila fácilmente a la supersti—
ción, de fuerte arraigo en la cultura incaica: "Los indios peruanos —
eran hombres muy supersticiosos. Se imaginaban que ciertos sitios y —
algunos objetos extraños, se hallaban habitados por fuerzas sobrenatu—
rales. Rendían culto a esos lugares sagrados, que eran denominados —
huacas. Con este nombre se aludía a templos, piedras de formas poco —
corrientes, tumbas de ascendientes, colinas, fuentes, manantiales y —
cuevas" (142). Cuando existen analogías el sincretismo se realiza con

bastante soltura y ambas tradiciones, la cristiana y la indígena, se entremezclan y combinan sus rituales. La asimilación de creencias no es hecho reciente en la Puna; se practicó desde épocas prehispánicas entre los pueblos indígenas, y desde los comienzos de la evangelización española dan testimonio de ella los cronistas. El Inca Garcilaso advierte, por ejemplo, de cómo los crucifijos vienen a reemplazar a las ofrendas al dios Pachacámac en las "apachectas", en las cumbres de los montes: "Entendían los indios, con lumbré natural, que se devían dar gracias y hazer alguna ofrenda al Pachacámac, Dios no conocido que ellos adoravan mentalmente, por haverles ayudado en aquel trabajo. Y assí, luego que habían subido la cuesta, se descargavan, y, alzando los ojos al cielo y baxándolos al suelo y haciendo las mismas ostentaciones de adoración que atrás deximos para nombrar al Pachacámac, repetían dos, tres veces el dativo Apachecta, y en ofrenda se tiravan de las cejas y, que arrancassen algún pelo o no, lo soplaban hacia el cielo y echavan la yerva llamada cuca, que llevavan en la boca, que ellos tanto precocian, como diciendo que le ofrescían lo más precioso que llevavan (...). Y destas ofrendas havia grandes montones en las cumbres de las cuestras. No miravan al Sol quando hacían aquellas ceremonias, porque no era la adoración a él, sino al Pachacámac (...). Ahora, en estos tiempos, por la misericordia de Dios, en lo alto de aquellas cuestras tienen puestas cruces, que adoran en hazimiento de gracias de havérseles comunicado Cristo Nuestro Señor" (143).

Existe una larga tradición de asimilación de deidades y cultos foráneos entre los antiguos habitantes del altiplano por haber sido la Puna lugar de tránsito desde épocas precolombinas. Distintas culturas indígenas se amalgamaron en ella y, conseqüentemente, se mezclaron tam

bién sus creencias y sus ritos. Sabemos por ejemplo, que la costumbre calchaqui de enterrar a los niños en urnas funerarias es de origen — amazónico, y que el culto al sol que encuentran los misioneros difundido por el altiplano fue seguramente introducido por los Incas (144). La Pachamama o Madre-Tierra, cuya veneración perdura hasta nuestros días pertenece también a la tradición quechua a juzgar por el origen de la voz "Pacha". Según el Inca Garcilaso "...este nombre Pacha, que, pronunciado llanamente, como suenan las letras españolas, quiere decir mundo universo y también significa el cielo y la tierra y el infierno y cualquier suelo" (145).

3.3.- Contexto filosófico.

3.3. 1.- Extinción y muerte.

La filosofía del quietismo y de la atemporalidad se suma a la coyuntura histórica de pleno declive de la civilización puneña para explicar su peculiar concepción del hombre en el mundo, de la vida y de la muerte. La conciencia de la extinción y la presencia de la muerte son quizás las certezas más incuestionables en el Altiplano. La retracción y el agotamiento abarcan todo: hombres, suelo, naturaleza, — en una especie de lenta pero irreversible agonía cósmica:

"!Pero en este morir de a poquito, en este decaído sol poniente! Ya ni siquiera había cuervos; epílogos de la vida disputándose los cadáveres que no hubo tiempo de enterrar" (146).

La concepción de la muerte difiere radicalmente de la occidental; no es entendida, como un corte instantáneo que divide la vida terrena — del mundo de ultratumba, ni son ambos de naturaleza esencialmente dig

tinta. La muerte no es drástica ni tajante sino lenta y corrosiva:

"-Esta mujer está muriendo, si es que no está toda muerta ya"(147).

La muerte no es concebida como un tránsito, tomado el término en su - sentido etimológico de "tránsito: más allá del sitio o lugar", sino como un cambio "in situs" que se va operando paulatinamente, como un estado durativo:

"...a medida que el muerto perdía calor y se moría aún más" (148).

Tampoco tiene el cariz definitivo e irreversible de la visión occiden- tal:

"El cura yacía muerto, por el momento" (149).

3.3. 2.- El quietismo.

Dentro de la concepción immanente de los indios que, como vimos, "no entendían que la otra vida era espiritual sino corporal como esta misma", la muerte suponía un hecho natural aceptado sin protesta. En la actitud obediente del que se subordina se advierten resabios de tra- diciones de la realeza incaica, que actuaba siempre como modelo de la plebe, enseñando con el ejemplo. Cuenta Garcilaso de la Vega que los - Incas de sangre real no hacían nada para remediar las enfermedades - puesto que las consideraban mensajeras de la muerte, a la que acogían impasibles y convencidos de su conveniencia porque era tenida por lla- mado de su padre, el Dios Sol, para descansar con él: "Bolviendo a los sacrificios, dezimos que los Incas no los tuvieron ni los consintieron hazer de hombres o niños, aunque fuesse en enfermedades de sus Reyes - (como lo dice otro historiador) porque no las tenían por enfermedades

como las de la gente común: teníanlas por mensajeros, como ellos decían, de su padre el Sol, que venían a llamar a su hijo para que fuese a descansar con él al cielo, y así eran palabras ordinarias que las decían aquellos Reyes Incas cuando se querían morir: "Mi padre me llama que me vaya a descansar con él". Y por esta vanidad que predicaban, por que los indios no dudassen della y de las demás cosas que a esta semejanza decían del Sol, haziéndose hijos suyos, no consentían contradecir su voluntad con sacrificios por su salud, pues ellos mismos confessavan que los llamava para que descansassen con él" (150). Por otra parte esta tradición indiana tiene evidentes puntos de contacto con el cristianismo llevado por los misioneros para evangelizar a los indios. La doctrina cristiana también predica la resignación ante la muerte como designio divino, y el cielo como recompensa de gozo eterno para los justos, junto al Padre Celestial. En la mentalidad del puneño se suman ambos magisterios y hay en consecuencia una sujeción absoluta al destino. La muerte, principal certeza de ese destino, es asumida como tal Muerte irrevocable y por lo tanto aceptada con resignación y naturalidad:

"Al oír esos golpes pensó el Comisionado en la Muerte y vio de pronto la sombra de un perro cruzando la solana en dirección al cuarto donde estaban; vio todo sin miedo ni horror y acomodándose se mansamente a su destino" (151).

El fragmento contiene varios de los distintos atributos que configuran la idea de la muerte en la cultura puneña. En primer lugar, la vertiente animista presenta a una Muerte personificada, con mayúscula en el texto, y ontológicamente otra con respecto de la víctima. En segundo lugar el personaje percibe "la sombra de un perro" que es el

"fenómeno" premonitorio, que la anuncia. En tercer lugar la tranquilidad con que el personaje acepta su próxima muerte, "sin miedo ni horror", define ese carácter estoico que sabe ser sobrio en la desgracia. Finalmente, el "acomodarse mansamente a su destino" es la aceptación obediente, de un fin al que tiene la certeza de no poder sustraerse.

La resignación pasmada, el fatalismo a ultranza dentro de una legalidad absolutamente natural, en el que se suman la idiosincrasia indígena potenciada por ciertos valores cristianos de concepción medieval, son puestos de manifiesto en un fragmento excepcional de La casa y el viento, novela inédita del autor. Félix, uno de los personajes, recuerda "el tránsito" de su padre en los siguientes términos:

"Estaría siendo de la edad de éste -dijo Félix mirando al mozo - de don Sixto Tolay- cuando mi padre resolvió morirse, de las virgüelas. En la sombra estaba, dentro de la casa y me ha llamado; me acerco y dice: "voy a irme ahora nomás y has de quedar solo". Ande irá, tatita, digo. "Con ellos", dice, "con los que tienen sombrero de piedra. Engaláneme un poco, ahorita y déjeme quieto...". Mucho trabajo había sido ponerle ropas a un moribundo, cuanto más su chaqueta de milico, que le venía de un agüelo combatiente. Luego ha dicho: "Algo has de ponerme en la cabeza y en los pies". Quería irse, él, muy abrigado. Y había dicho: - "Quedarás para semilla, pero pudiente; queda esta finquita, que tiene piedras. Tienes doce varas de paño en aquella arqueta y una vaca y una llama". ¿Cuál vaca será ésa?, digo. "La tiene el padre cura en Santa Catalina; tres años hace que está allí, rindiendo leche en pago de unas misas que me le dará a mi alma - mientras la vaca dure... saben ser longevos esos animalitos. La has de conocer por la mirada y ella ha de reconocer tu olor". - Apenas salió la luna, como sucede con los virgüelentos se murió muy descaído. Lloré un poquito, la soledad no le da a uno para llantos largos. Ya muerto y sepultado, como la llama estaba comprobada desde siempre vagando por esos tolaritos a la redonda, me he ido a comprobar la vaca" (152).

La soledad y austeridad que imponen la desolación de esos páramos impregna de moderación las costumbres lujosas. La resignación y la naturalidad con que se enfrentan a la muerte afecta tanto al moribundo

como a los deudos. Al primero, lo induce a aceptar "mansamente su destino...", "llorando sin ruido" (153); a los otros, los persuade de la inutilidad y el despropósito de los ademanes desesperados. El pudor es la razón por la que el hijo solo "llora un poquito" cuando muere su padre, así sus gestos no desentonan con la quietud, el silencio, la soledad, la inmutabilidad del entorno natural. El autocontrol de lo que normalmente son sentimientos desbordantes es indicio de una sensibilidad refinada que nos remite al "aureas mediocritas" de los griegos, imponiendo un nuevo parangón entre la sabiduría puneña y la cultura clásica.

3.3. 3.- La muerte frente a otras concepciones.

De los ejemplos deducimos que la concepción de la muerte en la cultura puneña tiene que ver con la visión clásica de la muerte como destino ineludible, marcado por los dioses y ante el que es inútil revelarse. Así por ejemplo en La Eneida, Creusa se somete dócilmente a esa "Voluntad Superior" y a ella apela para calmar a Eneas, su desconsolado esposo, cuando argumenta: "¿De qué sirve, ¡oh dulce esposo!, abandonarse a este loco dolor?. No ocurre eso sin la voluntad de los dioses; no te es permitido llevar contigo a Creusa, ni accede a ello Aquél que reina sobre el celeste Olimpo" (154).

Después de haber encontrado puntos de contacto entre la concepción puneña de la muerte, implícita en las páginas de Tizón, y la civilización clásica, ahora intentamos el camino opuesto para terminar de definirla por sus diferencias con otras filosofías. Una concepción sobre la muerte totalmente opuesta a la puneña, es la visión existencialista de la muerte como un absurdo. Para el existencialismo la vi-

da condenada a terminar en la muerte y la nada es "una pasión inútil", su "sinsentido" crea "la revolte" del hombre camusiano. La certeza de la muerte y la nada desencadenan "la angustia" que, según Sartre, provoca "La náusea". Frente a "El extranjero" de Camus que un buen día se cuestiona y se revela, el punseño representa al lugareño fideista y resignado. La muerte no es para él "la nada" sino un hecho natural, un cambio de estado hacia otra vida corporal como esta misma y que muchas veces, comparada con la desolación de la presente, resulta hasta acogedora:

"...y pensó que, teniendo en cuenta esta despoblación, qué bueno sería morirse para estar más abrigado" (155).

Para el hombre de la Puna que lleva una vida dura de escasez, privaciones y miseria, sin ninguna esperanza de cambio, la muerte puede llegar a ser gratificante y deseada como solución a los problemas materiales concretos. No ocurre así en la civilización burguesa actual del confort y la abundancia (representada por el medio francés donde nace el existencialismo) para cuyo hombre racional y especulativo y con alto concepto de sí mismo, la muerte sólo puede representar un despropósito, un sinsentido.

Otro punto de divergencia que nos ayuda a delimitar la concepción punseña puede ser la relación entre muerte y naturaleza: Frente a la visión romántica de una naturaleza-testigo, partícipe del drama humano, en la concepción del Altiplano la naturaleza es impávida, muerta como los hombres, pero superior a ellos por cuanto los sobrevive ya que la condición de "muerta" es su propia virtud, lo que le impide envejecer:

"Esta tierra está muy usada, pero es la tierra santa, porque no existe, porque está muerta y así no puede envejecer" (156).

3.3. 4.- "El sinremedio" y "La forzosidad".

La Puna es un mundo de fantasmas y muertos condenado a desaparecer. Lo trágico es que sus habitantes tienen consciencia de su irremediable destino de extinción. Además de la aceptación de la muerte como destino individual hay en la Puna una conciencia colectiva, tácita aunque no por ello menos demoledora, de la agonía de su propia civilización:

"finalmente el tiempo que pasa ganará y todo habrá pasado y de esta tierra sólo quedará el paisaje inmóvil; los hombres y las bestias habrán muerto; sólo el paisaje y los fantasmas, las almas de los difuntos a quienes otras almas de otros difuntos podrán escuchar y ver, y nuestras relaciones serán sólo relaciones de muertos" (157).

El término "el sinremedio" (158) es un hallazgo del autor que resume la actitud pasiva y resignada del puneño, próxima a la sabiduría oriental. El arraigado sentido de irreversibilidad de los acontecimientos es recogido por Tizón. Uno de sus personajes, "el Contraventor", puneño nato, pone en duda el libre albedrío preconizado por "el cura", portavoz de la concepción occidental, con el alegato siguiente:

"Si el hombre tiene destino o forzosidad ¿cómo es que se habla de que es libre?" (159).

Evidentemente, por experiencia y por temperamento, el puneño cree más en "la forzosidad" que en la libertad, que nunca ha ejercido. El término "forzosidad" en boca del Contraventor, destaca por su oportunidad, su potencia y economía expresivas, sus connotaciones regionales y arraigadas.

La certeza de "la forzosidad" nutre a su vez a "el sinremedio". Ambos provocan la actitud pasiva, obediente y resignada, propia de la idiosincrasia indígena, consecuente con la aceptación estoica de la fatalidad y con la frustración de cualquier esperanza: "...nadie tenía derecho a esperar milagros de una piedra" (160).

3.3. 5.- Alegoría del sinremedio: "Señales, pronósticos..."

El cuento "Señales, pronósticos y luchas frente a los reciénllegados" puede ser interpretado como una alegoría de "el sinremedio" - pero curiosamente, la certeza de lo inevitable en vez de provocar resignación, como ocurría con los hechos naturales -la muerte, la enfermedad- a los que se sometían, mueve a la resistencia, a oponer batalla aunque la sepan perdida de antemano:

"El que estaba atento, abrigado en un tejido de cuello alto, parapetado sobre una cornisa, esperaba; y sabía lo que esperaba: la lucha y la muerte" (160)'.

La base argumental del cuento, aunque sin nombrarla, remite a la batalla de Quera, hecho histórico recurrente en la temática de Tizón. Esta batalla es la última resistencia de los puneños para conservar la propiedad de su tierra, en una lucha desigual en la que enfrentaron -hondas y piedras a las armas modernas de las tropas oficiales. Tuvo lugar en los cerros de Quera, el 4 de enero de 1875. Los insurrectos tuvieron 134 muertos frente a las 30 bajas de las tropas oficiales - (161). Pero el hecho real que narra "Señales, pronósticos y ...", con mayor o menor fidelidad y sin demasiadas precisiones históricas, es trascendido por un valor simbólico de mayor alcance. La obstinada re

sistencia de los puneños que esgrimen sus hondas y sus conjuros frente a la caballería y las armas de fuego del regimiento oficial, convencidos de antemano de que los espera la derrota y la muerte, resume el nivel literal, interesante y válido, pero que no agota las posibilidades del cuento. Hay un segundo nivel, correspondiente al mensaje implícito, que permite interpretar, en el contexto del corpus narrativo del autor, todo el cuento como una alegoría de la avasallante invasión del mundo moderno a los escasos redutos del pasado. La tierra simboliza en sí el arraigo, el origen, las raíces. La lucha de los puneños por conservarla es la lucha por preservar una civilización, una cultura de siglos, una identidad que les es propia. Para defender lo autóctono frente a la agresión de lo foráneo, no poseen más que sus armas primitivas y rituales:

"las dagas de laja, las agudas puntas de obsidiana, los cuhillos..." (162).

Armas con un inapreciable valor mítico, acordes con su cultura pero ingenuamente insuficientes frente a la potencia y sofisticación técnica que hace eficaces a las de los agresores.

La resistencia de los puneños, sabiendo de antemano que la batalla está perdida y que les espera la muerte, es un patente síntoma de heroísmo. Pero representa sobre todo la voluntariosa adhesión de un pueblo a un mundo en el que las convicciones austeras, las predicciones míticas, los valores espirituales antiguos como la honra, la fidelidad, el pudor, la valentía..., son máspreciados que la propia vida. La derrota simboliza el doloroso testimonio literario del autor sobre la irremediable extinción de esas "formas culturales propias, -

costumbres de vida, relaciones familiares y humanas, arquitectura y artesanía, tradiciones válidas y una lengua que... se había mantenido poco contaminada desde el siglo XVI" (163). El vencedor responde a los mandatos oficiales de la Nación, y es en última instancia el poder central. En un nivel simbólico profundo representa la corriente profanadora del Sur, la cosmopolita cultura rioplatense tan ajena y distinta de la del Altiplano. La metáfora general del cuento presenta a la modernidad, el progreso, la tecnología, el confort, los medios masivos de comunicación, etc., como las verdaderas armas que aniquilan un mundo mítico y estático cuyos valores entrañables son a la vez el punto débil de su vulnerabilidad.

3.4.- Contexto histórico.

La materia histórica es protagonista en los contextos de Tizón, no tanto en su versión tradicional -enumeración cronológica de hechos sobre todo bélicos y acontecimientos institucionales- sino como la interpretación de los vaivenes socioculturales de un pueblo. El pasado y el presente de la Puna están vivos y vigentes en "el corpus" narrativo de Tizón, desde un enfoque múltiple que abarca la historia social, económica, política y cultural de la región. Pero también aparecen algunos de esos hechos protagonistas que rescata la historia más tradicional. La batalla de Quera, el Exodo Jujeño, la pujanza comercial del siglo XVIII son algunos de esos puntos identificables que emergen del gran entramado de la historia general, y que Tizón dinamiza en su ficción narrativa.

3.4.1.- Temas históricos recurrentes.

3.4.1. 1.- La batalla de Quera por la posesión de las tierras.

El combate de Quera, tema histórico recurrente en la narrativa - de Tizón, está íntimamente relacionado con dos de sus principales preocupaciones que son la identidad y el arraigo. Hemos subrayado que, con frecuencia, aparece explícito o tangencialmente aludido. En "Señales, — pronósticos y luchas frente a los reciénllegados" la batalla de Quera es base argumental del cuento; en la novela Fuego en Casabindo es el — tema desencadenante de la acción; la introducción alude claramente a — la histórica batalla aunque no se la nombre explícitamente:

"La última batalla —por el dominio de estos páramos— quizá fuera consecuencia de aquel vago recuerdo de grandeza" (164).

En la novela El cantar del profeta y el bandido, aunque tangencialmente también se recuerda el hecho bélico en más de una ocasión; de ella citamos:

"...y de haber agitado —el único, otra vez— la bandera de la reconquista de los latifundios muy luego del combate de Quera"(165).

"...aquel turco, patrón del Comisionado, a quien la partida dispersa de Quera amenazó castrar" (166).

Para situar históricamente a la batalla de Quera remitimos a los pleitos que ocasionó la propiedad de los latifundios puneños, originados en las encomiendas de la época colonial. En el apartado de este trabajo sobre la propiedad inmobiliaria apuntamos que, constituida la Nación, las encomiendas que legalmente pertenecían a la Corona pasaron a

manos del Estado. En 1872 se las declaró propiedad provincial, medida que fue suspendida en 1874. Agravada la situación por otros motivos, los puneños se levantaron en armas y fueron derrotados en la batalla de Quera, el 4 de enero de 1875. En 1877, la Corte Suprema de la Nación confirmó la resolución de 1872 (167). Como dato histórico ilustrativo sobre esta batalla citamos también el interesante testimonio que da un miembro del Instituto de Estudios Históricos de Jujuy, Teófilo Sánchez de Bustamante. En su libro Biografías Históricas de Jujuy recoge las actuaciones de José María Alvarez Prado y de Laureano Saravia, ambos jefes contrincantes en la batalla de Quera. Al respecto precisa que don José María Alvarez Prado fue gobernador de la Provincia de Jujuy y durante su mandato "Por decreto de 15 de julio de 1874, se anularon los decretos de Gobiernos anteriores, que declaraban fiscales las tierras de la Puna, encomiendas coloniales de los marqueses de Campero, por ser cuestiones que el Gobierno quería ventilar ante la Justicia Federal, como se hizo por ley de 12 de julio de 1875, que nombró a don José B. Bárcena, para deducir las acciones reivindicatorias sobre estas tierras. El pleito fue fallado favorablemente a la Provincia, por la Suprema Corte Nacional en 1877 (Fallos de la Suprema Corte, tomo 19, pag. 29)" (168). Cuando se sublevaron los departamentos de la Puna, Alvarez Prado marchó a sofocar el movimiento "Los rebeldes habían atacado Yavi, el 9 de marzo de 1874, siendo rechazados. Alvarez Prado los atacó en los cerros de Cochinoos, el 3 de diciembre de 1874, con trescientos hombres pero tuvo que retirarse por no poder tomar las fortificaciones de los cerros, y por no haber recibido refuerzos a tiempo. Un mes más tarde, reforzado por una división suya que volvió de una misión en Tucumán y "auxiliado con un ba-

tallón que le envió el Gobierno de Salta a las órdenes del Ministro - de Gobierno D. Segundo Linares, Alvarez Prado atacó a los rebeldes en los cerros de Quera el 4 de enero de 1875 y los derrotó. Tuvo 29 muertos de tropa y dos oficiales de caballería; los revolucionarios tuvieron 134 muertos; cayeron prisioneros tres de los Jefes de la rebelión. Tanto en Quera como en Cochinooca los rebeldes fueron comandados por - D. Laureano Saravia" (169). Laureano Saravia fue Comisario del Departamento de Santa Catalina, Comandante de la Guardia Nacional de la Puna y Comandante en Jefe de los rebeldes de la Puna, en el levantamiento de 1874, en el combate de Cochinooca, el 3 de diciembre de ese año, en que rechazó las fuerzas de la Provincia, y en la batalla de Quera, el 4 de enero de 1875, en que fue derrotado, terminando con ello la - insurrección. A raíz de esta acción, se refugió en Bolivia, donde vivió dos o tres años (170). Hasta aquí los hechos históricos presentados por el investigador Sánchez de Bustamante; pero cuando Tizón elige el tema de la batalla de Quera no pretende rescatar el sentido restringido de un hecho bélico, sino el valor mítico trascendente de la actitud de un pueblo que defiende su tierra, su arraigo, su identidad.

3-4-1. 2.- Antiguas y modernas invasiones: quebranto de lo autóctono.

El valor de los motivos históricos que jalonan la obra de Tizón no reside solamente en la significación immanente del hecho en sí, - con todo el poder evocador que pudiera conllevar, sino en su proyección actual, en la contemporaneidad de sus planteamientos y de su significación.

Desde esta perspectiva el cuento "Historia olvidada" rescata, en

uno de sus pasajes, dos hechos históricos directamente relacionados con el problema de la identidad avasallada. El texto establece un paralelismo conceptual entre la remota invasión de los conquistadores españoles, que trajo el quebranto al mundo indígena, y la inauguración del ferrocarril a la Puna a principios del siglo, que supuso un nuevo vaciamiento cultural y también demográfico de la región:

"El ferrocarril, cuya punta de riel ya había superado el pueblo, ahora avanzaba, a golpes de martillo y dinamita, rumbo a la frontera. Ellos habían oído de este camino nuevo, que llegó trasponiendo los cerros para atravesar la paramera, sembrando el mundo de ruidos extraños y de asombro el ánimo de bestias y de gentes. También de temor; un viejo, remoto, inmemorial temor en estos hombres -quienes sólo se desplazaban de a pie, cuando era necesario- que inconscientemente reviviría otros miedos, aquellos provocados -según voces de los ancestros- por los primeros hombres que llegaron del mar, de barbas y caballos, y ataviados de fierros y también de aparatos de muerte y espanto, en otros tiempos, cuando los árboles del bosque, en las tierras bajas, crecían y morían invictos y únicamente se producía para consumir, no para vender y enriquecerse" (171).

Se trata pues, de dos colonizaciones alejadas en el tiempo, una ocurre en el siglo XVI y la otra en el XX, pero con un denominador común de vasallaje y muerte para la civilización autóctona:

"...los primeros hombres que llegaron del mar, de barbas y caballos, y ataviados de fierros y también de aparatos de muerte y espanto, en otros tiempos..." (172).

Los tratados de historia confirman la veracidad de estos acontecimientos. El historiador jujeño Benjamín Villafañe, consigna tres expediciones que penetran por la Puna, siguiendo el camino del Inca, en la primera mitad del siglo XVI: Las de Diego de Almagro en 1536, Diego de Rojas en 1543 y Juan Núñez de Prado en 1549. Los conquistadores preferían el camino llamado "del despoblado" por las mismas razones -

de seguridad por las que, en épocas prehispánicas, lo preferían los - quechuas del Perú en sus expediciones militares a Chile y a los bosques del Tucumán. Se evitaba de esta forma la Quebrada de Humahuoca -- que era un encajonado cañón, defendido por los feroces Omaguacas (173).

El texto de Tizón alude a la comunita llamada, en jerga histórica, "corriente pobladora del norte". Como su nombre lo indica trajo por finalidad "poblar", para lo cual pacifica, evangeliza y funda ciudades. Un párrafo del acta de fundación de la ciudad de Salta confirma esos - objetivos: "...su señoría el Sr. Gobernador a venido a este dicho valle y asiento con campo formado y gente de guerra, a la conquista de - este valle de Salta, Jujuy, Calchaquí, Pulares, Cochínoca, Omaguaca y todos los demás circunvecinos y comarcanos que son de guerra y revelados contra el servicio de S.M.; Y para poblar en su real nombre una - ciudad y pueblo de españoles..." (174). Es ilustrativo apuntar también que así como en la primera mitad del siglo XVI se llevan a cabo las expediciones de conquistas, en la segunda, se intensifican los asentamientos urbanos. Las tres capitales del noroeste argentino son fundadas en esta segunda mitad del siglo: San Miguel de Tucumán en 1575, Salta en 1582 y San Salvador de Jujuy en 1593.

La labor colonizadora logra paulatinamente un cambio cultural. La nueva civilización del mestizaje ha perdido evidentemente preciados valores indígenas. El puneño, descendiente de indios, añora otros tiempos menos depredadores y de mayor justicia para los suyos:

"...cuando los árboles del bosque en las tierras bajas, crecían y morían invictos y únicamente se producía para consumir, no para vender y enriquecerse" (175).

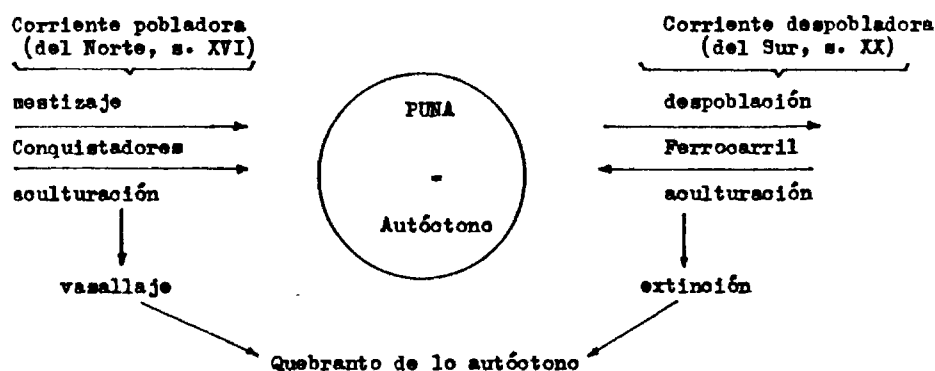
El recuerdo de la primera conquista es ya remoto, y el puneño, aunque

sometido y doblegado, no ha renunciado en su fuero interno al orgullo de su estirpe y a la dignidad de su pasado. Sin embargo debe soportar nuevas invasiones que asarreen otros vasallajes y quebrantos. Esta segunda penetración está representada por el ferrocarril, y, más que advertida racionalmente, es presentida como un miedo a nivel intuitivo, por una asociación subconsciente con las reminiscencias de la ancestral conquista:

"También de temor; un viejo, remoto, inmemorial temor en estos - hombres... que inconscientemente revivían otros miedos, aquellos provocados -según voces de los ancestros- por los primeros hombres que llegaron del mar..." (176).

A diferencia de la primera invasión que procedía del Norte, la segunda viene del Sur y trae la cultura rioplatense, cosmopolita y moderna, totalmente distinta de la puneña. El ferrocarril simboliza una nueva y más peligrosa profanación. En su doble circuito de ida y vuelta el tren introducirá los elementos alógenos del sur a la vez que succionará a la población de la Puna, atraída por las ventajas del mundo moderno, con la consiguiente despoblación y muerte de la región.

Ambas penetraciones, aunque de distintas características y muy alejadas en el tiempo tienen, para la cultura puneña, un ominoso denominador común de agresión foránea y de quebranto y extinción de lo propio. El siguiente esquema resume el paralelismo de las dos conquistas y de sus nefastas consecuencias:



3.4. 2.- El hecho histórico en su repercusión contemporánea.

Cabe insistir en que, al tratar la temática histórica, a Héctor Tison le interesa principalmente potenciar los aspectos contemporáneos, los valores actuales de los períodos, acontecimientos, climas y significaciones que rescata. Presenta hechos, personajes, situaciones del pasado siempre vinculados a la problemática regional actual. Así por ejemplo, las reminiscencias del esplendor indígena de la época precolombina, que aparecen en sus páginas, no tienen sentido como mera anécdota ornamental sino en tanto y en cuanto los ecos de aquella civilización aún sobreviven en el presente de la región. En este contexto se explica que el paupérrimo tesoro de un peón safrero —un pequeño lapicero rojo— sea asociado al preciado amuleto de antaño:

"...el hombre de San Juan de Quillaques, que no podía dormir, levantó la cobiya y abrió su puño, vio el pequeño y viejo lápiz, más pequeño que su mano, de un color rojo mate, como un escarabajo de piedra, de aquellos que los antiguos enterraban en los oñtaros" (177).

Dentro de este mismo propósito de reactualizar el significado de los hechos del pasado, las luchas por la independencia, la guerra de guerrillas, la intransigencia de la primera mitad del siglo XIX, rescatadas en las páginas de la novela Sota de bastos caballo de espadas, conectan al lector con sus equivalentes contemporáneas: otras intranquedades, otras luchas contra nuevas formas de dependencia de mayor actualidad:

"El jefe realista...dijo: -Yo no temo al combate ni a la guerra según sus leyes. Pero no comprendo el modo de pelear de estos hombres, mitad bandoleros y mitad saltimbanquis, que luchan — sin respetar los códigos. Soy un soldado del rey, no un cuchillero. Hemos quemado aldeas y desquartizado a los que cometieron traición, a los obsecados y librepensadores y lo hemos hecho con decisión y coraje. Pero éstos, que de pronto aparecen y se esfuman, que no atacan en formación ni en silencio sino — dando gritos, estos fantasmas que mueren y resucitan todos — iguales entre sí de cuerpo y semblante, nos llenan de estupor y repugnancia" (178).

La obra de Tisón recoge franjas importantes de la historiografía regional, con las que es posible reconstruir, no los hechos en sí, sino el espíritu que animó el dinamismo histórico de la región a través del tiempo. Por sus páginas desfilan el recuerdo del antiguo esplendor indígena, la posterior conquista y sojuzgamiento de ese — pueblo que se convirtió en "raza de sirvientes", la toma de conciencia de la opresión: "...estos hombres estaban cansados de servir a los que habían adulterado en su provecho la antigua ley" (179); has-

ta problemas contemporáneos, como ser las consecuencias de la llegada del ferrocarril a la Puna, ocurrida luego de 1910.

A partir de un acontecimiento histórico real, el autor recrea los detalles, los diálogos anónimos que sustentaron, desde las sombras, el hecho memorable. Escoge, por ejemplo, el renovado esplendor de las urbes nortenas en el siglo XVIII, basado fundamentalmente en la pujanza del comercio de mulas, que es un período importante sobre el que coinciden los juicios de historiadores regionales como Bernardo Frías y Alicia Cornejo cuando opinan que "el siglo XVIII es el siglo de oro de la muy noble y leal ciudad de Lerma o San Felipe en el valle de Salta" (180); apreciación que puede hacerse extensiva a las demás capitales provinciales de la región. Desde el conocimiento de estas realidades Tizón imagina hechos y personajes, y la ficción resulta verosímil dentro del contexto histórico de la época elegida.

"Jujuy era una plaza de mulas, la más rentada entonces, desde Potosí, incluyendo a Buenos Aires, esa ciudad de tenderos gallegos y resaca británica; tenía entonces veinte manzanas y otros tantos propietarios -destiladores de aguardiente y muleros los principales- desde los Altos de Quintana al Chijra" (181).

Esta apreciación presuntuosa, hecha por uno de los personajes de la novela Sota de bastos caballo de espadas, responde plenamente al espíritu y circunstancias de la época. El sentido que tuvieron las ciudades hispánicas lo señala Romero al decir: "En el mundo en el que se establecieron, estaban destinadas a ser -como finalmente fueron- ciudades burguesas y mercantiles. Pero la fuerza del proyecto originario las constreñía ya que fueron ciudades hidalgas, porque hidalgos quisieron ser los grupos dominantes que se formaron en ellas. Y

lo fueron mientras pudieron aunque disimulando que estaban dispuestos a ceder a la tentación de la burguesía" (182).

3.4.3. - La visión cotidiana de la historia.

Desde un profundo respeto por la realidad de la tradición, Tizón no recoge la historia enfática y maniquea de los manuales. Prefiere - los semitonos donde se mesclan grandezas y claudicaciones. Se interesa sobre todo por el reverso de la Historia Oficial; por la cara minúscula, anónima y casi trivial que sustenta los grandes hechos.

Esta intención es ampliamente lograda en la reconstrucción de las luchas por la independencia, capítulo épico fundamental de la historia nacional y regional. La inclusión en la ficción del Exodo Jujeño y de las montoneras patriotas nos sirven como ejemplos ilustrativos. Desde la perspectiva científica y casi aséptica de los manuales de historia, el Exodo Jujeño, conmemorado hoy como la mayor efeméride provincial, es la valiente evacuación de la población civil y militar de la ciudad de Jujuy, ordenada por los mandos del Ejército del Norte, para impedir el reabastecimiento de las tropas realistas que invadían desde el Alto Perú, ante la imposibilidad de oponerles batalla. Fue ordenado por bando del General Belgrano, comandante en Jefe del ejército patriota, el 29 de julio de 1812 y se llevó a cabo el 23 de agosto. Tizón imagina este hecho histórico desde dentro, desde lo que tuvieron que ser las reacciones encontradas de aquellos que lo forjaron. Lo describe así:

"En una tarde oscura de agosto marcha en retirada hacia el sur - una muchedumbre de desarrapados; entre la muchedumbre también - hay gente principal -la única que verdaderamente siente y sufre el éxodo- y es la que teme más a los soldados propios que al -

enemigo que viene pisándole los talones. Entre esa muchedumbre, de a pie o montada, se desparraman las tropas improvisadas, las reses que mueren de sed o caen para no levantarse y son rematadas a golpes por sus arrieros o a tiros por los soldados. Algunos no pueden contener el llanto o dan de alaridos, e incluso hay quienes pretenden regresar, escapando, pero entonces son perseguidos y fusilados antes de que ninguno de los dos sacerdotes que marchan confundidos con el pueblo y la tropa en retirada, pueda acudir.

Pronto, a las cinco o seis leguas, llega la noche pero se ordena no encender fuegos y proseguir. Atrás quedó la tierra deshabitada, la villa con sus viviendas vacías, las puertas y postigos batiéndose con el viento que ha empezado a soplar. Sólo unos gatos merodean entre los pocos muebles de algunas casas y en las calles. Todos los perros se han marchado detrás de sus dueños.

Una lechuza pesada y vieja, cruza, va y viene desde la cúpula de la iglesia matriz hasta uno de los torreones del Cabildo. Y esta lechuza será la misma que muchos años después siga sobre volando el mismo espacio, contemplando el mismo cielo, cuando todo haya cambiado o vuelto a empezar.

La vanguardia real llegó a la villa dividida en dos columnas, una abierta de la otra a la altura de Los Molinos tomó por el este, cruzó el río grande, de poco caudal en invierno, cerca del cementerio indio, y la otra avanzó por el camino real para caer a la ciudad desde los altos de Quintana. Ambas columnas avanzaron entonces para converger sobre el centro y de galope recorrieron las calles, echando al aire una salva de disparos en la plaza" (183).

Otro tema histórico seleccionado por el autor es la "guerra de guerrillas", llevada a cabo por los gauchos nortños encargados de demorar, con escaramuzas, el avance del ejército realista que penetra por el norte, mientras San Martín cruza los Andes y pone en práctica su plan libertador. El coraje y la miseria de estas partidas gauchas son descriptos sin eufemismos:

"Estos hombres, que más parecen forajidos que soldados, hostigan el avance de los invasores tratando de demorarlos a toda costa atacando y huyendo entre la vanguardia y el grueso del ejército que ya se mueve por la puna; vienen muy cansados, heridos algunos de ellos, y llevan dos compañeros muertos, sus cuerpos amarrados a los aperos, para darles sepultura en el monte" (184).

Por otra parte, en lo que a caracterización de personajes históricos respecta, frente a la asepsia de los biógrafos oficiales, Tizón rescata héroes con carnadura humana, apasionados, dudosos, fanáticos, resignados. El General Manuel Belgrano, jefe del Ejército del Norte y el General Martín Miguel Güemes, su sucesor, no aparecen en las páginas de las obras como arquetipos angélicos, aptos para ser inmortalizados en el bronce, sino como hombres de carne y hueso, con defectos y virtudes, con heroísmos y claudicaciones. En el párrafo que citamos a continuación, aunque no se den sus nombres, ambos jefes son fácilmente identificables por los datos reales, la personalidad y el carácter que se asigna a cada uno de ellos:

"El caudillo se acercaba al cuartel...El tenía ahora algo más de cuarenta años y antes no había pensado jamás en la guerra. Era un hombre moderno que había dedicado su vida al estudio de las leyes y casi hasta ayer mismo hubiera podido contentarse con su creación de la Escuela de Geometría, Náutica y Perspectiva; tenía una idea muy concreta de Dios, apartado de los hombres, ni generoso ni bueno, pero justo; un dios exacto e imponderable, -fuente de la Arquitectura y de la Moral, dos formas de un orden jerárquico indiscutible cuya convicción le aparejó ese carácter humilde, casto, terco y candoroso de los fanáticos. Sentía así horror de la concupiscencia, idea que unía a la de la excitación de los sentidos, del amor y la muerte, de allí que desconfiara profundamente de las mujeres y despreciara la guerra, como una misma calamidad. Pero el destino es forzoso e inevitable y él -comenzaba a sentir que había sido puesto en donde estaba para consumarlo, sin pedirle a la vida lo que no puede dar, puesto -que tampoco -entre sus escasas debilidades- contaba con la imaginación que, bien sabía, era un rasgo de mujeres, las cuales -llegan siempre a pecar por eso, y también de hombres débiles. -No comprendía así ni justificaba a aquel salteño, comandante de gauchos, cuya conducta licenciosa con esa mujer del pueblo nombrada la Iguanzo, escandalosa por ser pública, no podía tolerar y ayer mismo había pedido al gobierno su relevo y traslado. -Siendo el amor y la guerra una misma cosa, tan sólo la mujer -pervierte el valor, peligro que debía conjurarse como la peste. Pero, ¿por qué a él, un científico, un hombre concienzudo y sobrio que no había amado ni odiado de verdad a nadie, le tocaba ese papel de jefe y de verdugo? Nadie está más solo que estos -dos; los de jefe y verdugo son los únicos oficios incompañables, donde no caben la piedad o la duda, la desdicha, el entusiasmo ni la alegría. Estos que van detrás -reflexiona- no se-

ben lo que quieren; confunden deseo con realidad. Pero yo lo sé. La realidad y el deseo son también una misma cosa y la una y la otra van unidas siempre en el corazón de los hombres como los ojos a los párpados. Saben que deben combatir y todos piensan que serán otros, y no ellos mismos, quienes morirán. Porque, sin embargo, les importa la vida mucho más que a los traidores y mercenarios, a quienes sólo les interesa vivir" (185).

En el caudillo, "humilde, casto, terco y candoroso" que acepta un destino de acción incompatible con su personalidad de hombre intelectual y especulativo, reconocemos a Manuel Belgrano, jefe del Ejército del Norte. Martín Miguel de Güemes, Jefe de los gauchos norteros y sucesor de Belgrano en el mando del Ejército del Norte, es, en el texto, el "salteño, comandante de gauchos", de vida licenciosa.

Como epílogo al estudio de algunos de los contextos históricos seleccionados por el autor y humanizados, vivificados y actualizados en su ficción narrativa, resumimos lo que, creemos entender, es su visión de la historia regional. Visión más o menos coincidente con el aforismo "padre pulpero, hijo caballero, nieto pordiosero" que, resumido, titula la primera parte de la novela Sota de bastos caballo de espadas. La obra de Tizón, desde sus contextos históricos registra un pasado esplendor indígena tan remoto como irrecuperable y un segundo renacimiento colonial perteneciente también al pretérito, y asocia el presente de la historia regional con la etapa de agotamiento y decadencia simbolizada en el "nieto pordiosero" del aforismo:

"La verdadera historia de esta tierra es la de su oscuridad y su derrota" (186).

La imagen puede ser extensible al resto del país que, con problemas de desarraigo aún más graves y complejos, no encuentra su propia identidad ni su destino:

"...este país que aún no acierta a descubrir de qué lado están - los propios y los ajenos, el alba, la oscuridad" (187).

3.5— Contexto mítico.

3.5. 1.— Variedad de mitos en un área de ococultura.

Sabemos que el mito prospera en aquellas comunidades alejadas — del razonamiento silogístico o cartesiano del hombre occidental, en — las que lo sagrado y lo mágico impregnan la visión que se tiene del — mundo y de la vida, ya que como lo dice Kircea Elfade, el mito "es — una historia de inapreciable valor porque es sagrada, ejemplar y sig- — nificativa" (188). La Puna, desde sus orígenes históricos ha pertene- cido al bloque de las civilizaciones con cosmovisión mítica, pero al ser un área de ococultura, los mitos arraigados en ella son tan varia- dos como los diversos pueblos que allí se asentaron. La historia reco- ge desde unos primitivos habitantes huárpidos, que fueron reemplazados por diversas subetnias de origen ándido, cuyos principales represen- tantes fueron apatamas y omaguacas. Da noticias sobre diversas in- — fluencias alógenas como la de culturas amazónicas o la de los guara- ñes del Chaco, y consigna, como los deportes culturales más importantes, los de la civilización aymara procedente de Tiahuanacu, en la actual Bolivia y de la incaica, oriunda del Perú. Aunque con distintas inter- pretaciones de crónicas y documentos arqueológicos los investigadores coinciden en la preponderancia de la influencia incaica sobre las cul- turas puneñas (189). Esta influencia se manifiesta, como es lógico su- poner, en el plano mítico-religioso. Según testimonios de los misione- ros, a su llegada existía un culto al sol y a la Pachamama, la diosa de la tierra (190). Ambas creencias religiosas son de origen incaico,

y la veneración a la Pachamama sigue aún hoy vigente entre los pobladores del Altiplano.

3.5. 2.- El mito como ocultamiento y develación.

Estos dioses antiguos sobreviven ocultos en la obra de Tizón al igual que en el sentimiento religioso del hombre de la Puna:

"Llega un tiempo en que dejamos de creer en los dioses, y otros dioses los reemplazan, aunque de los anteriores quede su oculta memoria" (191).

Como una "oculta memoria" el clima mítico subyace en toda la obra de ficción. Nunca aparece la narración abierta de un mito completo. El autor implementa recursos literarios para recrear esa atmósfera cripta por— que sabe que, explícito, el mito pierde sus connotaciones mágicas, — ocultas, convocantes, y su carácter fundamental de secreta supervivencia, tácita en la comunidad a que pertenece. Por esta razón, en los — cuentos, lo descubrimos a través de un trozo de ritual, de alguna superstición, de una alusión al pasar, o a través de una acción, general— mente secundaria, de alguno de los personajes. En el cuento "En vano — cruda guerra" rituales, simbologías, interpretaciones peculiares de la naturaleza, sugieren todo un trasfondo mítico que los sustenta:

"Todas las ofrendas, los abanicos de plumas, el agua de lluvia — verde, los ramilletes olorosos, fueron en vano hasta ahora; las cosechas disminuían, los niños no querían nacer o morían enseguida y los mozos se iban sin dejar rastros. Se había visto la sombra de un pájaro planeando en los atardeceres y alguien creyó — verlo, también, sentado en una roca, muy lejos. Consultaron al —

viento, atisbaron los ojos y el trote de las vicuñas, la forma y derrotero de las burbujas del agua hirviendo, y esperaron"(192).

Los rituales oferentes del ejemplo antes citado, la interpretación - del ave como mal presagio, la observación de la naturaleza leída como síntoma de futuros acontecimientos, responden a una forma de conocimiento mítico que tiende a interpretar el mundo, a dar una explicación a los males que aquejan a la comunidad -la esterilidad en este caso-, y a encontrar las soluciones para autoprotegerse, de acuerdo con leyes socioculturales, sistematizadas por los antropólogos: "La comunidad de todos los seres vivientes debe ser preservada y fortalecida -- por los esfuerzos constantes del hombre por la ejecución de ritos mágicos y prácticas religiosas", dice al respecto Ernest Cassirer en su Antropología filosófica (193).

3.5. 3.- Mitos y ritos puneños.

La pregunta por el origen y el destino del hombre y del mundo es constante en todas las civilizaciones. La respuesta, mágica, especulativa o científica, está siempre de acuerdo con el tipo y el grado de desarrollo cultural de las mismas. En el origen de las civilizaciones el mito nace como respuesta a la pregunta sobre los orígenes y a través - del rito, que actualiza el mito, se reviven el espacio y tiempo sagrados. "La participación en el drama mítico se realiza por medio de un repertorio de gestos estereotipados que acompañan la representación y que - son el ritual. El repertorio orgánico de ritos constituye una liturgia" (194).

Es evidente que en la Puna sobreviven, junto a la "oculta memoria" de los antiguos dioses, los mitos correspondientes y los rituales que -

los actualizan. Pero la represión que impuso la conquista española en este campo y la fuerte contaminación de la liturgia católica, sostenida desde la época de la colonización, han dificultado su conservación incontaminada y su transmisión fluida. Los mitos y sus rituales se — desvirtuaron, se modificaron, se mezclaron con la liturgia católica; otras veces perduraron parcializados o quedó sólo el rito, ya sea vacío de contenido, o con una relación difusa con el credo que le daba sentido. Pero en algunos casos, por su vigor y arraigo en las comunidades indígenas, ciertas creencias y sus rituales han soportado intactos el tiempo y los embates de nuevas culturas, y aún hoy perduran intactos.

3.5-3. 1.- La chayada: ritual de acción de gracias.

La obra de Tizón, apegada al cerco de realidad en que se nutre, — da testimonio tanto de los mitos que aún hoy tienen vigencia como de — aquellos otros que, quebrados o desvirtuados, mantienen poca relación — con sus referentes. Entre los primeros, "la chayada" o culto ritual a la Pachamama, mantiene todo su vigor. "Chayar" consiste en rociar la — tierra con un poco de bebida antes de tomarla, como ofrenda a la diosa de la Tierra. En el cuento "Historia olvidada" se describe una "chayada", pero no se nombra el rito ni a la Pachamama, deidad a quien va dirigido, porque en el contexto del cuento, situado en una comunidad puneña, el chayar es conocido y practicado por todos y su significado profundo es tácito para sus miembros: "El gordo echó un chorrito de vino sobre la tierra antes de empinar la botella y después la pasó a los — otros" (195).

Los siglos de sometimiento han enseñado al puneño a ocultar sus —

ancestrales creencias; esta es otra de las razones por la cual se evita hablar con claridad y abiertamente de la Pachamama, como destinataria de una ofrenda. Sin embargo, como la creencia y el ritual perduran, se los disfraza en el lenguaje, sólo de la boca para afuera, con alguna práctica más ortodoxa desde el punto de vista cristiano. Así - por ejemplo una obayada ofrecida a la Pachamama es tácita, como en el ejemplo antes citado, o es disimulada tras el culto a los muertos, - permitido y practicado por la religión cristiana dominante. Un personaje del cuento "El desertor y la mujer que hacía cálculos" sabe que alguna desgracia se le avecina por haber violado el ritual de la obayada: "Después tomé el vaso de vino, de un solo golpe, y ahí digo yo que estuvo la mala suerte, porque ni a los muertos les dejé nada"(196).

3.5.3. 2.- La flechada: ritual de fundación.

En las comunidades creyentes, en general, es frecuente la práctica de ceremonias de fundación para pedir protección a la divinidad para los moradores de una nueva casa. En El mito del eterno retorno, Mircea Eliade indica que la finalidad última de estas ceremonias de fundación es la de transformar el caos en cosmos (197). Entre los cristianos era de rigor la intronización del Corazón de Jesús, generalmente acompañada de bendición y aspersión de agua bendita al inaugurar una nueva casa. Entre los puneños, "la flechada" es el rito de fundación equivalente, practicado aún hoy con mayor o menor brillo, según el nivel socioeconómico del dueño de la Casa. Consiste en romper, a flechazos, arrojados a mano, sin arco, unos huevos previamente amarrados de la viga central que sostiene la techumbre. Como los techos en la Puna son de paja, las flechas -pequeños palitos con las puntas afi-

ladas- se van clavando entre la paja y allí quedan para siempre. Tanto la forma de atar los huevos, como los hilos, la manera de arrojar las flechas, etc., todo responde a una liturgia especial. Una vez rotos los huevos, comienza la fiesta en la que se come y bebe abundantemente.

En un pasaje de la novela Sota de bastos, caballo de espadas, al describir una taberna próxima a cerrar definitivamente, se llama la atención del lector sobre indicios que quedan en el techo de una antigua "flechada":

"Aquí dentro (de la taberna) estaba tibio por los rescoldos, las estalaguitas ardientes de las llamas que se apagaban y volvían a renacer entre las brasas y las cenizas de las alfajías y travesaños, de parte de la techumbre caída, deshabitada de murciélagos -borrados ya los rastros inaugurales otrora claros de la "flechada"- confusos en la memoria de estos hombres que, al final, -ya nada recordaban y sólo perseguían el impremeditado simbolismo de los gestos. Afuera el pueblo se iba adelante del pequeño ejército que lo perdía todo en esa retirada" (198).

La alusión a los restos de flechada, detalle aparentemente insignificante, opone sin embargo dos circunstancias sobresalientes de la existencia de esa taberna, que inciden a su vez en la significación general del texto: los tiempos optimistas y esperanzados de la inauguración cuyo recuerdo actualizan esos rastros de flechada, aparecen intencionadamente contrapuestos al desencanto del día de la clausura. El significado de la parábola de inauguración festiva y finales dolorosos puede ser extrapolado, de la reducida incidencia descriptiva de la taberna, a un nivel superior de significación. Tenemos entonces la imagen del esplendor inaugural de la civilización indígena contrapuesto a su actual destino de extinción y de muerte, "leit-motiv" del corpus narrativo del autor. Creemos no forzar la interpretación al inferir, de un detalle tan nímico, una metáfora del tema dominante de la obra de

Tizón. Sabemos que una obra bien estructurada no deja cabos sueltos - ni consigna detalles ociosos; por el contrario trata de imbricar todos sus elementos constitutivos de forma tal que hasta los mínimos - detalles contribuyan a la significación fundamental. Este argumento - nos permite interpretar las connotaciones de iniciación y clausura, - deducidas de la descripción parcial de una simple taberna, como función indicial de intensificación cuyo microsignificado duplica el macrosignificado del corpus narrativo del autor.

3.5. 4.- La expresión del mito: estilo críptico y fragmentario.

Retomamos el hilo del apartado sobre la habilidad del autor para plasmar con naturalidad el mundo mítico en su literatura. Es curioso destacar cómo sólo la voz del narrador, que no forma parte de esa comunidad mítico-religiosa, puede permitirse llamar al rito por su nombre (en el ejemplo antes citado nombra a "la flechada"), ya que los demás personajes que encarnan al hombre de la zona no pueden nombrar lo misterioso, lo innombrable, sin violar un tabú con el consabido - riesgo de sanción. Tizón no cae en la tentación de traicionar el mutismo puneño y las normas de su comunidad, seducido por la riqueza o - el exotismo de la descripción detallada de un mito. Su oficio de escritor le ha enseñado el tacto y la mesura, y que es preferible sacrificar la anécdota, la riqueza -del rito en este caso-, para salvaguardar el clima. Por ello, el tático está el mito en el pueblo de la Puna, tático aparece en su obra, diseminado, aludido, difuso, aunque ingeniosamente sugerido para aprovechar sus connotaciones.

Son numerosas las citas que podrían ilustrar estas afirmaciones.

Por ejemplo advertimos la vigencia del culto al dios solar de los incas en una acción menor y prosaica, descripta casi al pasar. Juan, un personaje mestizo, conoce y obedece el ancestral tabú incaico de no — evacuar de cara al sol, por el respeto a la divinidad identificada — con el astro:

"Largo rato estuvo Juan ocupado en su menester y así, de cuclillas entre unas torturadas zarzamoras, no podía ver al cañón — inútil ni al soldado muerto, no porque les diese la espalda — ya que esa mata estaba al poniente y él no ignoraba que esas necesidades no podían cumplirse de cara al sol-..." (199).

En el cuento "El ladrón", el valor mítico religioso del amuleto — aparece aludido a propósito de un objeto aparentemente trivial, un pequeño lapicero rojo, propiedad de la maestra:

"Había desaparecido el lápiz de corregir que era como la señal — de Dios o de la autoridad, de la sabiduría" (200).

En la comunidad puneña, alejada de la sociedad de consumo de la que es — coetánea, y, paradójicamente, próxima a antiguas tradiciones indígenas, — el pequeño lapicero adquiere un valor mágico semejante al de los antiguos amuletos:

"...el pequeño y viejo lápiz, más pequeño que su mano, de un color rojo mate como un escarabajo de piedra de aquellos que los antiguos enterraban en los cántaros" (201).

El episodio actualiza la remota memoria de una tradición, anterior quizás al imperio incaico y que, como lo indica Garcilaso de la Vega, po—

dría proceder de Chuquisaca, territorio muy vinculado a la Puna:

"El ídolo Tangatanga, que un autor dice que adoraban en Chuquisaca y que los indios decían que en uno eran tres y en tres uno, yo no tuve noticia de tal ídolo, ni en el general lenguaje del Perú hay tal dicción. Quiga es del particular lenguaje de aquella provincia, la cual está ciento y ochenta leguas del Cuzco. Sospecho que el nombre está corrupto porque los españoles corrompen todos los más que toman en la boca y que ha de decir - Acatanca, quiere decir escarabajo, nombre con mucha propiedad compuesto deste nombre aca, que es estiercol, y deste verbo tanca (pronunciada la última sílaba en lo interior de la garganta), que es empujar. Acatanca quiere decir el que empuja el estiercol. Que en Chuquisaca, en aquella primera edad y antigua gentilidad, antes del Imperio de los Reyes Incas, lo adorasen por dios, no me espantaría, porque, como queda dicho, entonces adoraban otras cosas tan viles; mas no después de los Incas, que las prohibieron todas" (202).

A modo ilustrativo apuntamos que entre los coleópteros de la fauna puneña aún hoy abundan estos escarabajos que conservan, en la lengua vulgar, el nombre indígena de "acatanca".

3.5.5.- Otras formas afines a lo mítico.

3.5.5. 1.- Supersticiones.

Junto a mitos y rituales mágicos, el "cercó narrativo" de Tizón refleja también el clima de superstición propio del "cercó de la realidad" de las culturas del Altiplano.

Se ha insistido mucho sobre el carácter idolátrico y supersticioso del indígena. Ocurre que estos términos llevan un matiz peyorativo que debiera ser dejado de lado al interpretar las creencias y prácticas religiosas de un pueblo que tiene una concepción sagrada del mundo y de la vida, simplemente distinta de la cosmovisión occidental. Ya en el siglo XVII el Inca Garcilaso de la Vega, aunque concienciado sobre la superioridad de lo "occidental y cristiano", pero lúcido conocedor

y afectivamente comprometido con el mundo indígena, advierte sobre - las interpretaciones erróneas en este campo, debidas al desconocimiento, por parte de los españoles, de los matices significativos de la lengua quechua: "Y también por no saber la propiedad del lenguaje para saber pedir y recibir la relación de los indios, de cuya ignorancia ha nascido dar a los Incas muchos dioses o todos los que ellos quitaron a los indios que sujetaron a su Imperio, que los tuvieron tantos y - tan extraños como arriba se ha dicho" (203). Esta advertencia precede a una larga enumeración explicativa sobre las acepciones y sentidos - del término "huaca", relacionado con lo sagrado, y sobre el que concluye diciendo: "A todas estas cosas y otras semejantes llamaron huacas, no por tenerlas por dioses ni adorarlas, sino por la particular - ventaja que hazían a las comunes; por esta causa las miravan y trataban con veneración y respeto. Por las cuales significaciones tan diferentes los españoles, no entendiéndolo más de la primera y principal significación, que quiere dezir ídolo, entienden que tenían por dioses todas aquellas cosas que llaman huaca, y que las adoravan los Incas como lo hazían los de la primera edad" (204). Estas tradiciones - quechuas están en la base de la concepción mítica del Altiplano y son lógicamente dinamizadas por Tizón que selecciona lo más original y lo más auténtico de la realidad puneña para incluirlo en su cerco narrativo. Para los quechuas "huaca" se aplica en general a fenómenos naturales fuera de lo normal interpretados como símbolos de aspectos profundos de la realidad, inaccesibles a formas de conocimiento más profanas. Dentro de esta concepción sagrada y simbólica de la naturaleza un árbol quemado por el rayo, el vuelo o el graznido de un ave determinada, el contraste de colores entre un pájaro y una mariposa o un pe-

ro sin pelo, fuera de lo común, son signos de un lenguaje peculiar, na-
gado a las posibilidades "occidentales", pero perfectamente significan-
te para los miembros de la comunidad que conoce sus códigos. En el -
cuento "La laguna" estos signos de la naturaleza anticipan el clima -
de mal presagio que acompaña a los desafortunados personajes:

"El perro pelado y espantoso, despertó de golpe y empezó a aullar",
"Algunos pájaros oscuros, sin nombre, sobrevolaron la laguna mien-
tras el niño, ciego, trataba de atrapar una mariposa blanca", -
"De pronto el niño vió un pájaro muy grande, de gruesas patas tie-
sas, que lo miraba, posado igual que una lechuza en el tronco en-
negrecido y muerto de un árbol a un costado del sendero. El pája-
ro silbó, pero no como silban las aves sino como silban los hom-
bres; después el pájaro dio dos o tres chillidos, descendió del
tronco y se alejó corriendo entre la hojarasca, las piedras y -
los helechos barbudos del suelo" (205)

En otro pasaje del mismo cuento la vieja Zita, una curandera, diagnos-
tica el mal de amor que padece una mujer a través de la "lectura" del
rescoldo:

"La vieja hurgó las brasas y luego fue tapándolas con ceniza, pa-
simoniosamente.

"Las ganas de la mujer, como el miedo, despiden un olor que el -
amante y el cazador sienten; y se enoquecen para todo lo demás.

"Y ahora sé que tu olor y tu cabeza no van juntos" (206).

3.5.5. 2.- Curanderismo y hechicería.

Un extraño ritual y su efecto negativo sobre un personaje desou-
bren prácticas de hechicería vigentes entre los puneños: "A la semana
la mujer dio a luz, y esa madrugada, cuando el niño nació, sin nombre
aún, despojados como estaban de almanaque para saberlo, la anciana hi-
zo con la ceniza fría del horno un círculo en el centro del patio y lo

atravesó con dos trazos de hacha; después se fue hacia los campos cercanos en busca de algo. A la semana siguiente Salustiano se desgració con su mujer" (207). La técnica narrativa del esfumado se encarga de dejar en penumbra aspectos y significaciones crípticos, propios de estas liturgias esotéricas y misteriosas, practicadas por los indios -- desde tiempos remotos. Recordemos que en época de los incas hechiceros y curanderos ocupaban un lugar dentro de la compleja estructura religiosa: "Los hechiceros quedaban en el puesto más bajo de la jerarquía religiosa, viviendo un tanto al margen de la sociedad. Recurrían a la magia negra para conjurar a los poderes espirituales y obtener mensajes de ellos. Los curanderos eran, a menudo, mujeres. Poseían amplios conocimientos sobre los remedios a base de hierbas pero también recurrían a los cánticos y a las ceremonias mágicas como ayuda cuando trataban de curar alguna dolencia" (208). Este personaje femenino entre curandera y hechicera aparece frecuentemente en los cuentos de Tizón. Es la anciana madre de Salustiano, que hace un hechizo para que el hijo, burlado, mate a la mujer adúltera, en el cuento "Historia olvidada". Es la vieja Zita del cuento "La laguna". Y es Matiasa, "esa vieja bruja y alcahueta" (209) de "Un viaje en tren". En esta última historia están plasmados los distintos pasos y recursos de la ciencia esotérica de una curandera. Para provocar un aborto en la niña de la casa, primero aconseja curas con hierbas medicinales y rituales lunares: "Ya lo había ensayado todo, sin remedio: las infusiones y el tallo de perejil y hasta las rondas, cuando, desnuda, subrepticamente a la medianoche había salido por siete veces consecutivas a exponerse bajo la luna menguante. Y ahora la sabiduría de la vieja Matiasa -- su única confidente posible por ser la más vieja y ya sin compromisos --

con el mundo- se había agotado..." (210). Como los primeros remedios resultan infructuosos, recurre a prácticas de hechicería consistentes en hacer el mal a un muñeco que representa al destinatario real. Todo esto acompañado de recitaciones, rituales y magia negra en la que se incluyen imágenes oscuras del cristianismo: "También Matiasa le había ayudado a amasar el muñequito al que luego revolcaron ultrajándolo en el lodo y la basura, mientras repetían su nombre, imaginando su cara, sus ojos, sus mejillas huesudas, sus miembros duros y del todo ausentes y lo habían ahumado e injuriado con discursos incoherentes, rituales y breves, pronunciados frente a la imagen de Nuestra Señora Magdalena puesta cabeza abajo" (211). Finalmente, como todas las prácticas resultan inútiles: "Y ahora la sabiduría de la vieja Matiasa (...) se había agotado y sólo quedaba acudir al lugar aquel en la ciudad, donde ella misma le indicara" (212), y la única solución que queda, es una intervención clandestina, peligrosa y arriesgada, la joven recurre a rituales de protección en los que, junto a una fogata, recita textos mágicos y pide no morir en la operación, a la vez que ausculta el fuego en busca de un presagio y de algún indicio que la ayude en la decisión: "...y luego de encender el fuego -era ya la novena fogata- vio cómo las llamas gualdas, rojizas o azuladas y blancas se elevaban echándose a los costados, y ella buscaba de verlo en el centro. 'Alambrecito judío' -dijo-. 'No me lastimes. Plomito de san Gaudencio, atáme a la tierra que estoy pisando... Santitos anudadores, adudemén y así no me lleve el viento, no me lleve el humo que se va para arriba'. Y también, absorta en el hueco del centro de la fogata, le había preguntado al respondedor, como si fuera una magia, pero éste se quedó mudo y entonces cayó sin sentido junto al resplandor, porque era ya la novena fogata y sólo se despertó, fría entre cenizas, con las pier

nas y brazos encalabrados, amansada cerca de un asno que buscaba - de comer entre los pedregullos, con el miembro oscuro y resbaloso semidesubierto y vacilante" (213).

3.5.6.- Conocimiento mítico y conocimiento "occidental".

Es patente en la obra de Tizón, la convivencia, en la Puna, de - dos culturas totalmente distintas. La del dominador que, simplifican- do, llamamos "occidental" y la del dominado que, aunque latente y ocu- ta, se mantiene incólume. La diferencia entre ambas resalta al oponer sus distintos modos de conocimiento. La auscultación de la naturaleza, negada a las posibilidades "occidentales es, para los puneños, la for- ma normal de conocimiento, la base de una sabiduría natural y pacien- te, sin prisas ni certezas exageradas:

"Consultaron al viento, atisbaron los ojos y el trote de las vicu- ñas, la forma y derrotero de las burbujas del agua hirviendo, y esperaron" (214).

Mientras tanto los libros, fuentes tradicionales del conocimiento occi- dental, son incorporados, por su prestigio, a una comunidad literalmen- te analfabeta y se convierten por lo tanto en objetos mágicos signifi- cantes por sí y no por el contenido de su palabra escrita:

"Verá Vd. como les encantan los cargos públicos: Juez de Paz, Co- misionado Rural, etcétera: y no sólo por el cargo, menos aún por la paga, sino por el prestigio del "libro" que entonces tienen dere- cho a tener, un volumen del Código Civil les cambia la vida (...) el Código Civil y la Biblia (...) aunque a Vd. le parezca difícil, creen con igual fuerza en lo uno y en lo otro" (215).

A la muerte de don Pelayo, el Profeta de la novela El Cantar..., nos - enteramos de que el libro sagrado que llevaba consigo, y del que citaba

sus frases más sabias, no era más que un tomo de un diccionario de -
francés:

"Sólo estaba el libro. Era un diccionario en francés, que tenía
palabras de la A a la F y que ahora dicen había sido procurado
en una almoneda de Tarija" (216).

Sin embargo para los puneños que no saben leer este absurdo dicciona-
rio significa por sí mismo, es un objeto sagrado, símbolo y amuleto -
conjurante de la sabiduría.

El mundo mágico en la Puna es tan poderoso y convincente que a -
veces trasciende los límites de la comunidad mestiza que lo sustenta
para ejercer su influjo sobre personajes ajenos, de mentalidad "occi-
dental". Este es el caso de la mujer del cuento "La laguna". pertene-
ce indudablemente a un nivel sociocultural prestigioso, pero ante el
grave problema del desamor, para el que su sociedad no tiene solucio-
nes, recurre a una curandera mestiza y se somete a sus prácticas esco-
téricas:

"La víspera ella había querido ver a Zita. Cuando estuvo frente
al chamizo dudó y trató de regresar, pero el perro "pila" de Zi-
ta, que de pronto apareció, entre ladridos y llantos, se le enre-
dó en las piernas; entonces asomó a la puerta, la cabeza cubier-
ta con un pañuelo inmundicillo atado a la nuca.

-¿Zita? -dijo ella. El perro cohaba, lloraba, daba pequeños
saltos, como una liebre gris.

La vieja, que tenía tres dientes de oro en el costado iz-
quierdo de la boca, sonrió con los ojos y le indicó la puerta.
El piso de la choza era de tierra y ella, al dar dos pasos ha-
cía adentro, caminando casi a oscuras sobre ese suelo, creyó -
sentirlo frío y blando como el lomo chato y fofo de un gran ba-
tracío; ya adentro, la vieja la tomó de la mano y con los ojos
le indicó se quitara los zapatos. Poco a poco sus ojos fueron -
adaptándose a la penumbra de la choza y, a un costado, distin-
guió una cama de bronce junto a la pared; una pequeña mesa con
un mantel de altar y sobre la mesa una alouza de barro donde -
una vela, hedionda, gruesa y deformada como un tubérculo, ardía
apenas, provocando un hilillo de humo blanco y perezoso semejan-
te a un cigarro. Ella, aterrada y sumisa, volvió a preguntar:

-¿Zita? (...)

Y enseguida sintió esas mismas manos buscándola y sus labios su miéndole la boca como cuando procuraba el veneno de una herida abierta por la doble punción de una serpiente. Hasta que de pronto volvió a estar sola y fría, sin ver ni recordar nada, cubierta únicamente con la rugosa colcha tejida a dos agujas, antiguamente. Y la otra persona de cuolillas junto a las conchas del fogón en cuyo centro bailaba una llama clara.

-Tu cuerpo es el que no está queriendo -dijo, luego de un rato largo" (217).

3.6.- Contexto religioso.

3.6. 1.- Una suma de rituales.

Rituales funerarios o festivos continúan realizándose con el esmero de antaño, y sobre el núcleo, fiel a las tradiciones indígenas, se agregan aditamentos aportados por el catolicismo, la religión de los dominadores. El día de difuntos, del calendario cristiano, es celebrado con la liturgia autóctona:

"Fue una noche de Muertos. Del algarrobo habían colgado los hombrillos de masa por sobre de las tinajas repletas de chicha..." (218).

Inversamente, al pasar frente a un cementerio se recurre a la práctica cristiana de hacer la señal de la cruz como medio para conjurar a los malos espíritus:

"...junto al palo del cementerio se había detenido para persignarse, pero quizás la falta de costumbre le entorpeció la mano..." (219).

Algunos rituales indígenas sobreviven sin relación clara con la fundamentación filosófica que les dio origen. La idea del viaje después de la muerte, para lo cual se necesita un ajuar y sustento, es seguramente

el fundamento nebuloso y casi inconsciente que impulsa a uno de los personajes a cumplir con el precepto:

"dijo también que había cumplido todas estas leguas para ir a co-
locar comida en la manita de su hijo enterrado" (220).

Recordemos que los incas y otros pueblos indígenas creían, como los egipcios, que después de muerta la persona emprendía un viaje hacia "el mundo alto" donde lo esperaba "el descanso del cuerpo y la quietud del ánimo" (221). Para cubrir las necesidades del camino, enterraba al muerto previamente lavado y bien vestido con un ajuar y alimentos; a veces el perro o la llama del difunto eran también sacrificados y enterrados con él para ayudarlo en el viaje.

3.6. 2.- Liturgia mixta. Credo indígena.

Por tradición y por circunstancias coyunturales, el hombre del Altiplano no es intransigente en materia religiosa. Sabemos que desde tiempos remotos la Puna fue asiento de distintos grupos indígenas que superpusieron y mezclaron sus peculiaridades culturales. Esto está resumido en el apartado de este mismo trabajo que define a la Puna como lugar de tránsito. Es decir que, en época precolombina, esta meseta ya era crisol de diferentes costumbres y por extensión, de diferentes credos. El puneño estaba acostumbrado a hacer propios los nuevos dioses que venían de fuera. Sabe además, por experiencia acumulada, que es preferible aceptar o pactar pacíficamente con el invasor y evitar que recurra a la fuerza. Esa amplitud en materia religiosa, le permite acoger distintos credos que se suman a la religión ancestral. Así es como el cristianismo, impuesto por coacción más que por convencimiento y, so-

bre todo, por años de insistencia, no suplanta a las primitivas religiones indígenas sino que en todo caso se agrega a ellas para enriquecer sus prácticas religiosas. En lo formal el puneño es bastante respetuoso del culto católico, pero en el fondo el cristianismo no reemplaza a las religiones indígenas sino que las enriquece con una ampliación de la liturgia y con el aporte de nuevas divinidades. A pesar de la aparente filiación cristiana del puneño, el culto a la Virgen, Cristo y los Santos no sustituye al de los dioses indígenas, sino que, en todo caso, coexiste junto al de la Pachamama y Viracocha.

Podrían establecerse semejanzas entre el fenómeno religioso de la Puna y el que se dio en la Grecia clásica con dos vertientes paralelas: la apolínea u oficial y la popular de los cultos dionisiacos. En el Altiplano, la primera estaría representada por el cristianismo, y la segunda, por la supervivencia de los credos indígenas. En esta convivencia los límites entre ambas no son nítidos y sus liturgias se entremezclan y combinan. Ocurre una lógica contaminación entre el catolicismo oficial y las prácticas mítico-mágicas del credo autóctono. Elementos de la liturgia cristiana son incorporados a sus rituales, sobre todo por el valor misterioso que tiene lo ajeno y desconocido. En este contexto es verosímil, por ejemplo, que una receta de "la chicha", bebida ritual de arraigada tradición indígena, pueda ser mejorada con un poco de aderezo bíblico, (referencia a los macabeos), y otro tanto de condimento macabro, totalmente esotérico (referencia a los trocitos de oreja de muerto):

"La vieja, ya en edad muy adelantada para parir, había tenido dos hijos. De esta mujer se contaba que hacía la mejor chicha del país y hasta su casa -en otros tiempos- acudía la gente desde todas partes, a abastecerse con virques y botijos. Decían entonces -ahora pocos lo recuerdan- que el secreto de su fabricación no -

podía hallarse en complicados alambiques ni en otros exorcismos, sino que estaba en que ella ponía a fermentar igual número de granos de maíz que el de la gente en armas que habían congregado los macabeos, según relatos de los viejos libros, contados, uno por uno; ceremonia afanosa que le entretenía desde el entierro hasta las vísperas de exhumación del Carnaval, usando, además -como fermento- trocitos de oreja de muerto" (222).

3.6. 3.- Un sincretismo aparente.

Aunque las prácticas cristianas se arraigaron en la Puna -y un ejemplo de ello, seleccionado en los textos, es la actitud de un personaje, Tobías, que "en los dieciocho bajaba al valle con los demás a veranear la Virgen" (223)-, en el espíritu religioso sigue prevaleciendo la tradición indígena. Se cumple con la liturgia cristiana interpretada y aplicada desde una óptica fetichista e idolátrica (no lejana, por otra parte, a la práctica católica más difundida). En un párrafo de "Historia olvidada", que ilustra esta observación, se mide la eficacia redentora de una misa por su pompa, se adjudica al obispo poderes de mago mayor, y se tiene al agua bendita por amuleto de curación:

"Un par de años antes había logrado, penosamente, hacer el camino entre cerros y vados secos, hasta Condorpugio cuando por allí pasó el Obispo y ofició una misa de apuro. Y él había acudido para que el Obispo, en persona, le diera unos golpes de agua bendita con el hisopo episcopal, ilusionado en que eso fuera el mejor remedio para su mal" (224).

Así también la imagen de una determinada Virgen, como un totem, cura -por contacto los males corporales:

"...iba a curarme de unas sarnas que entonces tenía en las piernas y que no había nada mejor para eso que hacerse pisar con la Virgen de Paipaya" (225).

Y las cuentas con Dios son casi un juego matemático, que aunque por naturaleza es desparejo, puede compensarse con "la compra" de misas en beneficio propio o colectivo:

"...la anciana contó veintisiete panes henchidos y, casi sin querer ya los estuvo trocando por velas, por levadura, por carretes de hilo (...) o, incluso, por una misa de domingo para cuando reabrieran la capilla. En realidad puede decirse que desde antes venía odiciando beneficiarse con esa misa de domingo, aunque más no fuera para tratar de emparejar cuentas propias y de este hijo suyo -que bien lo necesitaba- con las de Dios, tan desiguales" (226).

Esta fidelidad al rito más que al espíritu del credo católico es además tolerada, y acaso fomentada, por los propios sacerdotes, como medio de simplificar su labor evangelizadora, y también porque ese protagonismo del ritual se da, de hecho, en el culto católico. "Al volver a tomar las grandes figuras y las simbolizaciones del hombre religioso - natural el cristianismo ha vuelto a tomar también sus virtualidades y los poderes sobre la paise profunda", opina M. Elfade en Imágenes y símbolos (227).

Notas-

- (1) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Buenos Aires, Fabril, 1972, p. 11 - 12
- (2) Tizón, Héctor; "Encuesta de la literatura argentina contemporánea", para la revista Capítulo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, (aún inédita, enero 1983). En original facilitado por el autor.
- (3) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p. 87
- (4) Ibidem, p. 205
- (5) Ibidem, p. 209
- (6) Ibidem, p. 87
- (7) Matamoros, Blas; "De narrativa argentina actual", ensayo inédito facilitado por el autor, febrero 1982
- (8) Varela Jácome, Benito y otros; Nuevas técnicas de análisis de textos, Madrid, Bruño, 1980, p. 37
- (9) Ibidem, p. 37
- (10) Sylvestre, Santiago E.; "Con Héctor Tizón", (entrevista inédita. Madrid, 1981)
- (11) Cuadro sobre la base del diagrama de: Varela Jácome, Benito y otros; Op. Cit. p. 37, adaptado a su vez del de: Pérez Gallego, Cándido; Morfonovelísticos, Barcelona, Fundamentos, 1973
- (12) Sierra, Vicente; Historia de la Argentina, Buenos Aires, Unión de Editores Latinos, 1965, Tomo I, p. 474 - 475
- (13) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 145
- (14) Estos porcentajes provienen de la clasificación de los contextos espaciales de los relatos comprendidos en los libros El traidor venerado y El jactancioso y la bella, y de los cuentos "Los árboles" y "Una huella minúscula y difusa"
- (15) Solá, José Vicente; Diccionario de regionalismos, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975, p. 273
- (16) Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Bilbao, Barcelona, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, Tomo XLVIII, p. 536-537
- (17) Ibidem, p. 536 - 537
- (18) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 209
- (19) Moyano, Elisa; "Puma real y puma literaria", (inédito), Trabajo realizado bajo el patrocinio del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Universidad Nacional de Salta. En Salta, 1980. Este estudio ha sido consultado para la ordenación y sistematización de estos puntos.
- (20) Dans, Federico; Geografía de la República Argentina, Buenos Aires, Estrada, 1945, p. 42
- (21) Fernández de Vicente, Simeón y Anastasia; Una escuela puneña, Buenos Aires, El Ateneo, 1941. Villafañe, Benjamín; Motivos de la selva y de la montaña, Buenos Aires, s/Ed. 1952
- (22) Catalano, Luciano R.; Puma de Atacama, Boratera de Antuco y Cuenca de Diablillos, Buenos Aires, Ministerio de Economía de la Nación, s/fecha, p. 12
- (23) Paso Viola, Fernando; Estudio ecológico, demográfico y cartográfico de las áreas de culturas etnográficas oriundas de la República Argentina, Buenos Aires, CONICET, 1977, p. 7

- (24) Daus, Federico; Op. Cit. p. 311
- (25) Padel, José; Mi amiga la montaña, Salta, Fundación Michel Torino, 1977, p. 174 - 175
- (26) Fernández de Vicente, Simeón y Anastasia; Op. Cit. p. 264
- (27) Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Op. Cit. p. 537
- (28) Fernández de Vicente, Simeón y Anastasia; Op. Cit. p. 280 - 281
- (29) Canals Frau, Salvador; Las civilizaciones prehistóricas de América, Buenos Aires, Sudamericana, 1955. En esta obra el autor divide en tres etapas de desarrollo cultural prehispánico del noroeste argentino. En la primera etapa, preclásica, entre el 500 antes de J.C. y el 300 después de C., comienza a preponderar el tipo racial ándido, proveniente probablemente de allende la Cordillera, sobre la anterior población que era de tipo huárpido. En la segunda etapa, clásica, que dura aproximadamente un millar de años, se notan nuevas influencias de regiones vecinas entre las que están la tiahuanacoide y otras de las llamas vecinas, por lo que hay rasgos andinos y amazónicos por igual. La tercera etapa, postclásica, es la interrumpida por la llegada de los españoles, y denotaba inconfundibles influencias peruanas que denotan una íntima vinculación entre el noroeste argentino y el imperio de los Incas.
- (30) Ibidem, p. 503
- (31) Canals Frau, Salvador; Prehistoria de América, Buenos Aires, Sudamericana, 1973, p. 511
- (32) Canals Frau, Salvador; Poblaciones indígenas de la Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1973, p. 524 - 532
- (33) Tizón, Héctor; "Una huella minúscula y difusa", Nueva estafeta, Madrid, Ministerio de Cultura, n.º 15, febrero 1980, p. 11
- (34) Vazquez Zuleta, Sixto; "¿Quiénes son los coyas?", Integración, revista del Museo folclórico nacional de Humahuaca, S.S. de Jujuy, Gráfica Jujuy, enero - marzo 1977
- (35) Canals Frau, Salvador; Las civilizaciones prehispánicas de América, Op. Cit. p. 503 a 508
- (36) Canals Frau, Salvador; Poblaciones indígenas de la Argentina, Op. Cit. p. 506 a 533
- (37) Garcilaso de la Vega; Comentarios Reales de los Incas, Buenos Aires, Emecé, 1943, Tomo I, Libro 2º. Cap. V, p. 75
- (38) Dávalos, Juan Carlos; Obras poéticas, Salta, Fundación Michel Torino, 1973
- (39) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 73 - 74
- (40) Villafañe, Benjamín; Op. Cit. p. 15
- (41) Canals Frau, Salvador; Prehistoria de América, Op. Cit. p. 516-517
- (42) Canals Frau, Salvador; Las civilizaciones prehispánicas de América, Op. Cit. p. 503
- (43) Villafañe, Benjamín, Op. Cit. p. 85
- (44) Sierra, Vicente D.; Historia de la Argentina, Op. Cit. p. 474
- (45) Villafañe, Benjamín; Op. Cit. p. 64
- (46) Cornejo, Atilio; Contribución a la historia de la propiedad inmobiliaria de Salta en la época virreynal, Buenos Aires, El Ateneo, 1945, p. 354
- (47) Ibidem, p. 354
- (48) Feliú Cruz, G. y Monge Alfaro, C.; Las encomiendas según tasas y ordenanzas, p. 48. En cita de Cornejo, Atilio; Op. Cit. p. 355

- (49) Cornejo, Atilio; Op. Cit. p. 355
- (50) Ibidem, p. 359
- (51) Datos recogidos por Elisa Moyano en el Archivo Histórico de Salta. Carpetas del Juzgado de Paz. Años 1625 - 1627
- (52) Varios; El país de los argentinos, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976, p. 178
- (53) Datos extraídos de: "Jujuy, localidades y rutas principales", Ed. de la Dirección Provincial de Turismo de Jujuy, s/fecha
- (54) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 8
- (55) Ibidem, p. 18
- (56) Ibidem, p. 15
- (57) —; El traidor venerado, Op. Cit. p. 209
- (58) —; El jactancioso y la bella, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, p. 35
- (59) Catalano, Luciano R.; Op. Cit. p. 12
- (60) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 36
- (61) Ibidem, p. 37
- (62) Ibidem, p. 37
- (63) —; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 15
- (64) Ibidem, p. 18
- (65) —; El traidor venerado, Op. Cit. p. 13
- (66) —; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 28
- (67) Ibidem, p. 28
- (68) Ibidem, p. 36
- (69) Ibidem, p. 37
- (70) Ibidem, p. 30
- (71) Ibidem, p. 30
- (72) Ibidem, p. 31
- (73) Ibidem, p. 20
- (74) —; El traidor venerado, Op. Cit. p. 139 y 217 respectivamente
- (75) Ibidem, p. 115 y 223 respectivamente
- (76) —; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 76
- (77) Ibidem, p. 68
- (78) Ibidem, p. 68
- (79) Ibidem, p. 67
- (80) —; El traidor venerado, Op. Cit. p. 87
- (81) Ibidem, p. 87
- (82) Ibidem, p. 87
- (83) —; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 18
- (84) Ibidem, p. 186
- (85) —; El traidor venerado, Op. Cit. p. 10
- (86) "Censo Nacional de población y vivienda 1980. Resultados provisionales", Buenos Aires, Instituto Nacional de Estadística y Censos, 19 noviembre, 1980. Esta es la fuente de todos los datos sobre población, citados en este trabajo
- (87) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 132
- (88) —; El traidor venerado, Op. Cit. p. 186 - 187
- (89) —; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 91 - 92
- (90) —; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 22
- (91) Ibidem, p. 142
- (92) Ibidem, p. 117
- (93) Ibidem, p. 22
- (94) Ibidem, p. 11 - 12
- (95) Anderson Imbert, Enrique; Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marimar, 1979, p. 230 - 231

- (96) Tizón, Héctor; El iactancioso y la bella, Op. Cit. p. 22
- (96) Ibidem, p. 22
- (97) Ibidem, p. 25
- (98) Ibidem, p. 25
- (99) Ibidem, p. 25
- (100) Ibidem, p. 22
- (101) Virgilio; La Eneida, en Obras completas, Barcelona, Montaner y Simón, 1967, p. 147
- (102) Tizón, Héctor; El iactancioso y la bella, Op. Cit. p. 25
- (103) Virgilio; Op. Cit. p. 160
- (104) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 75
- (105) Ver el cuento "Parábola" en: Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 57 a 67
- (106) Tizón, Héctor; El iactancioso y la bella, Op. Cit. p. 25
- (107) Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974
- (108) Tizón, Héctor; El iactancioso y la bella, Op. Cit. p. 24
- (109) Ibidem, p. 24
- (110) Ibidem, p. 24
- (111) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 231
- (112) Tizón, Héctor; El iactancioso y la bella, Op. Cit. p. 23
- (113) Ibidem, p. 24
- (114) Ibidem, p. 23
- (115) —; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 132
- (116) Ibidem, p. 130
- (117) Ibidem, p. 113
- (118) —; Fuego en Casabindo, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 103
- (119) Ibidem, p. 119
- (120) Ibidem, p. 10
- (121) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 79 a 81. El subrayado es nuestro y pretende resaltar los conceptos análogos entre la tradición incaica, expuesta por Garcilaso, y las creencias actuales de la Puna, de las que dan testimonio las obras de Tizón
- (122) Ibidem, p. 81
- (123) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 170
- (124) —; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 170
- (125) —; El traidor venerado, Op. Cit. p. 78
- (126) Burland, C.A.; Incas, Barcelona, Molino, 1979, p. 16
- (127) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 80
- (128) Tizón, Héctor; Fuego en Casabindo, Op. Cit. p. 32
- (129) El tema está expuesto en: Varela Jácome, Benito; Estructuras nove-
lísticas del siglo XIX, San Antonio de Colange, Aubí, 1974
Y, del mismo autor: "Estructuras profundas en Pedro Páramo",
Cuadernos para la investigación de la literatura hispanoame-
ricana, n.º 3, Madrid, 1979
- (130) Tizón, Héctor; Fuego en Casabindo, Op. Cit. p. 9. Hay una reprodución de un mapa de la zona
- (131) Ibidem, p. 104
- (132) Ibidem, p. 118 - 119
- (133) —; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 120
- (134) Ibidem, p. 120
- (135) Ibidem, p. 21
- (136) Ibidem, p. 20 - 21

- (137) Ibidem, p. 178
- (138) Ibidem; El traidor venerado, Op. Cit. p. 70
- (139) Ibidem, p. 15
- (140) — ; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 56 a 58
- (141) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 79 - 80
- (142) Burland, C.A.; Op. Cit. p. 51
- (143) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 73 - 74
- (144) Canals Frau, Salvador; Las civilizaciones prehispánicas de América, Op. Cit. p. 508 - 511
- (145) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 75
- (146) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 160
- (147) — ; El traidor venerado, Op. Cit. p. 209
- (148) — ; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 34
- (149) Ibidem, p. 175
- (150) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 83
- (151) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 174
- (152) Tizón, Héctor; La casa y el viento, Fragmento en Estaciones, n.º.3 Madrid, primavera 1981, p. 48 - 49
- (153) — ; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 174
- (154) Virgilio; Op. Cit. p. 159
- (155) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 121
- (156) — ; El traidor venerado, Op. Cit. p. 205
- (157) — ; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 113
- (158) Ibidem, p. 113
- (159) Ibidem, p. 131
- (160) Ibidem, p. 175
- (160) Ibidem; El traidor venerado, Op. Cit. p. 109
- (161) Sánchez de Bustamante, Teófilo; Biografías históricas de Jujuy, Tucumán, Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, 1957, p. 326 - 327
- (162) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 113
- (163) — ; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 11 - 12
- (164) — ; Fuego en Casabindo, Op. Cit. p. 9
- (165) — ; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 102
- (166) Ibidem, p. 119
- (167) Varios; El país de los argentinos, Op. Cit. p. 178
- (168) Sánchez de Bustamante, Teófilo; Op. Cit. p. 326
- (169) Ibidem, p. 326 - 327
- (170) Ibidem, p. 328
- (171) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 171 - 172
- (172) Ibidem, p. 172
- (173) Villafañe, Benjamín; Op. Cit. p. 85
- (174) Cornejo, Atilio; Apuntes históricos sobre Salta, Buenos Aires, Ferrari Hermanos; 1934, p. 54 - 55
- (175) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 172
- (176) Ibidem, p. 172
- (177) Ibidem, p. 94
- (178) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Buenos Aires, Crisis, 1975, p. 242
- (179) — ; El traidor venerado, Op. Cit. p. 112
- (180) Cornejo, Atilio; Contribución a la historia de la propiedad inmobiliaria de Salta en la época virreynal, Op. Cit. p. 22
- (181) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Op. Cit. p. 177
- (182) Romero, José Luis; Latinoamérica, las ciudades y las ideas, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p. 72

- (183) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Op. Cit. p. 161 - 162
- (184) Ibidem, p. 163
- (185) Ibidem, p. 188 - 189
- (186) — ; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 138
- (187) — ; El traidor venerado, Op. Cit. p. 113
- (188) Elfade, Mircea; Mito y realidad, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 13
- (189) Sobre el tema hemos consultado: Canals Frau, Salvador; Las civilizaciones prehispánicas de América, Op. Cit. p. 501-502. Cornejo, Atilio; Apuntes históricos sobre Salta, Op. Cit. p. 68. Garcilaso de la Vega. Comentarios Reales de los Incas, Libro V, Cap. XXV, parte 1ª.
- (190) Canals Frau, Salvador; Las civilizaciones prehispánicas de América, Op. Cit. p. 511
- (191) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 216
- (192) Ibidem, p. 10
- (193) Cassirer, Ernest; Antropología Filosófica, México, F.C.E., 1975 p. 113
- (194) Cenoillo Ramfres, Luis; Filosofía fundamental, Madrid, Sintagma, 1968
- (195) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 181
- (196) — ; El taciturno y la bella, Op. Cit. p. 45
- (197) Elfade, Mircea; El mito del eterno retorno, Buenos Aires, Emecé, 1968, p. 14
- (198) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Op. Cit. p. 387 - 388
- (199) Ibidem, p. 366
- (200) — ; El traidor venerado, Op. Cit. p. 92
- (201) Ibidem, p. 94
- (202) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 75
- (203) Ibidem, p. 72
- (204) Ibidem, p. 73
- (205) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 80, 82 y 81 respectivamente
- (206) Ibidem, p. 79
- (207) Ibidem, p. 176
- (208) Burland, C.A.; Op. Cit. p. 51
- (209) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 99
- (210) Ibidem, p. 96
- (211) Ibidem, p. 98
- (212) Ibidem, p. 96
- (213) Ibidem, p. 100
- (214) Ibidem, p. 10
- (215) — ; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 20
- (216) Ibidem, p. 179
- (217) — ; El traidor venerado, Op. Cit. p. 75, 76 y 78
- (218) Ibidem, p. 72
- (219) Ibidem, p. 60
- (220) Ibidem, p. 11
- (221) Garcilaso de la Vega; Op. Cit. p. 80
- (222) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 184
- (223) Ibidem, p. 14
- (224) Ibidem, p. 169
- (225) — ; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 81
- (226) — ; El traidor venerado, Op. Cit. p. 201 - 202
- (227) Elfade, Mircea; Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 1974, p. 174

II. MODELOS SIMBOLICOS

Sabemos que los símbolos no son arbitrarios ni irracionales sino supraracionales ya que muestran lo que está más allá, aluden a un significante recóndito. En este sentido Mircea Eliade afirma que "el símbolo revela ciertos aspectos de la realidad -los más profundos- que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades secretas del ser" (1).

El nivel simbólico en el "corpus" narrativo de Héctor Tizón es muy amplio, rico y matizado. Mientras que los modelos culturales dinamizados en la ficción son próximos a los del cerco de la realidad, los modelos simbólicos responden a una variada gama simbólica de raíces históricas y culturales diversas, y tienen que ver, obviamente, con la erudición del narrador. Incluyen elementos del patrimonio cultural universal, que, en las obras del autor, significan según los sentidos tradicionales, junto a otras simbologías de referentes más restringidos. Tiene especial relevancia la simbología bíblica, tanto por su recurrencia como por su insidencia en los niveles contextual y técnico-estilístico. Hay además motivos que sólo conllevan determinado valor simbólico dentro del "corpus" narrativo del autor o dentro de una obra en particular; sus referentes no pertenecen al patrimonio cultural universal y únicamente significan dentro del micromundo de las ficciones del escritor.

1. Simbología universal.

1.1.- Los fenómenos naturales.

Entre los símbolos de valor universal sobresalen en las obras - los fenómenos naturales y el sentido críptico de ciertos números; todos significan de acuerdo con la convención tradicional en la que, - por ejemplo, el río o las aguas son asociados a la vida que corre hacia la muerte, o el vuelo de determinadas aves es premonitorio de desgracias.

1.1. 1.- Las aves.

En la obra de Tizón las aves son anticipadoras de algún presagio, generalmente de signo negativo. Las características del vuelo, el color, el canto o graznido, la especie, la forma, lugar y hora en que se presenta, etc., particularizan el sentido del presagio. Así por ejemplo, la esterilidad y despoblación de un pueblo tienen que ver con la sombra de un pájaro percibida al atardecer:

"las cosechas disminuían, los niños no querían nacer o morían enseguida y los mozos se iban sin dejar rastros. Se había visto la sombra de un pájaro planeando en los atardeceres, y alguien creyó verlo, también, sentado en una roca, muy lejos" (2).

En las primeras líneas de "Parábola" cuento de estructura y contenido simbólicos, un ave oscura intercepta el camino del personaje para anunciarle, en vano, precaución contra su mala estrella. Como el presagio es irresponsablemente desoído por "el Zurdo", el oráculo se cumple:

El Zurdo "Miró al cielo y pudo ver un ave oscura cruzarse oblicuamente en su camino. Pero ningún recelo lo detuvo. Después vieron los lamentos..." (3).

En las últimas líneas del cuento, un pájaro que cruza el cementerio anticipa la confirmación de la muerte del personaje:

"Un carancho ha surcado el despoblado cementerio y el veredicto se cumple: la taba está en el suelo.

Envuelto en un piadoso poncho, Targitao el Zurdo fue llevado sin vida hacia el interior del almacén" (4).

En el cuento "El ladrón", la nostalgia del personaje por sus tierras altas y su destierro forzoso en las tierras bajas responden a una especie de maldición, avisada desde el principio por el vuelo y el silbido de las aves:

"San Juan de Quillaques estaba lejoe, y en algunas noches al hombre le daba por pensar; entonces su imaginación se llenaba de un cielo muy claro y estrellado, con luna y esporádicas aves nocturnas de vuelo pesado, y entonces también tenía una sensación vaga, inexplicable o confusa, que era el recuerdo del silencio, el de la tierra, el cielo y los animales inmóviles, en contraste con este otro ritmo de la vida poblada de voces aún de noche, estentóreas, pájaros permanentemente silbadores, intermitentes sordas maquinarias sonando en el ingenio" (5).

En "Historia olvidada", la violación de la mujer por parte de los bandidos es anticipada por la inquietud de una pareja de aves que busca cobijo en la casa. La actitud de las aves al refugiarse es una indicación de conducta para la mujer:

"Una tarde de octubre destemplada, en que la mujer estaba en la tarea de quitar las vainas a unas habas junto al fogón, notó algo raro, tal vez una inquietud inusual, igual que cuando amenazan las tormentas; un casal de pájaros engañapastores llegaron

volando inquietos a refugiarse en la galería y sus tres perros se habían ido lejos, a disputarles a los cuervos la carroña de un guanaco, cuando una nube de polvo presagió la llegada de un grupo de jinetes" (6).

En el clima mítico profético que impulsa a la lucha a "los hombres - que estaban cansados de servir a los que habían adulterado en su provecho la antigua ley" (7), el ave y su apariencia son señales míticas, tabúes cuya transgresión acarrea la derrota y la muerte:

"Y el que tenía la pluma blanca como insignia de mando y que estaba atento, vio la señal, semejante a una ave oscura volando - hacia atrás, hacia adelante, en el celaje del amanecer" (8).

"pero nadie recuerda que la cuarta señal sería la de una gran - ave blanca, plúdea, que ellos atraparon viva y palpitante, a la que luego -entre algarabías, entusiasmos y miedos- dieron muerte a palos. Fue un error: tenía esta ave en medio de la cabeza un - espejo redondo que retrataba el cielo y las estrellas y astros" (9).

El fracaso de la peregrinación a "La laguna" y el infortunio irreversible de la pareja protagonista son anunciados de antemano por un extraño pájaro que descubre el hijo de ambos al iniciar el camino. Su semejanza explícita con la lechuza, tradicional portadora del malagüero, y el curioso silbido, son universalmente decodificados como síntomas de mal presagio:

"De pronto el niño vio un pájaro muy grande, de gruesas patas tiesas, que lo miraba, posado igual que una lechuza en el tronco en negrecido y muerto de un árbol a un costado del sendero. El pájaro silbó, pero no como silban las aves sino como silban los hombres; después el pájaro dio dos o tres chillidos, descendió del tronco y se alejó corriendo entre la hojarasca, las piedras y - los helechos barbudos del suelo" (10).

Todos estos ejemplos que anteceden están extraídos de los cuentos de - El traidor venerado, en los que, por regla general el portador del presagio es "un ave", sin mayor precisión sobre su tipo o especie, lo que

contribuye a la universalidad del símbolo. En textos posteriores como por ejemplo en "Una huella minúscula y difusa", capítulo de una próxima novela, el ave se concreta en "un cóndor" mientras el presagio se desdibuja en una mayor ambigüedad acorde con el sentido del cuento y la evolución estilística del autor:

"Durante buena parte del camino (...) un cóndor volando nos siguió. El cielo estaba muy claro y el aire transparente; el cóndor, muy en lo alto, parecía por momentos inmóvil, asombrado y vigilante, y el camión era como su propia sombra deslizándose por el páramo.

-¿Es buena señal? -pregunté (...).

-Ni buena ni mala. No se ve.

-¿Qué es lo que no se ve?

-Su cabeza. Según como menee su cabeza.

-¿Y eso cómo se sabe?

-No se sabe. Tal vez sólo por el espejito nos sigue" (11).

1.1. 2.- El río, las aguas, ciertas flores.

La interpretación ambivalente del agua y del río como símbolos de la realidad y su reflejo ilusorio, la vida y la muerte, el curso irreversible y el eterno renacer, es aplicada reiteradamente en la obra de Tizón. Algunas citas lo confirman:

"...el ojo de la gran vertiente cristalina y equívoca..." (12)

"...las imágenes, que recorrían sus venas como un lento río de - aguas repetidas" (13);

"...las lavanderas golpean las piedras y sus gestos son máscaras fluctuantes en el agua donde antaño lavaron los cadáveres; aguas del amor, de la concupiscencia, amorosas aguas de los ahogados, sudario y alimento" (14).

En "Tres mujeres", un cuento ambiguo y sugerente, en el que abundan los elementos simbólicos, el hilo de agua de una acequia aparece rei-

teradamente regando unas matas de hortensias. Es difundida en el noroeste la superstición popular de creer que en la casa donde prosperan las hortensias, las jóvenes no se casan o son desdichadas en su matrimonio:

"Ella estuvo unos instantes contemplando absorta el hilo de agua clara que se deslizaba en la ringla de hortensias. Las hortensias eran blancas y azules, sólo unas pocas rosadas, y su padre se había obstinado en que se plantaran a pesar de los ruegos y lloros de su madre. De todos modos, sea porque las profecías se cumplen, o porque así lo hubiera dispuesto Dios, la niña Paula no había hallado marido conveniente hasta ahora; pero eso a ella no parecía pesarle, sino a sus hermanos y parientes, que no soportaban esa especie de afrenta innominada que significa tener en la familia una mujer para vestir santos, intocada por varón" (15).

En este cuento el agua de la acequia que da vida a la planta de mal agüero se convierte en algo así como el símbolo cómplice del estigma que pesa sobre las mujeres de la casa. Agua y hortensias aparecen juntas, asociadas a la desgracia de las jóvenes mujeres de las distintas generaciones de la historia familiar:

"Ahora el hilillo de agua, al cabo de las hortensias, al ir a volcarse en la acequia de los fondos, se agrandaba en un regato muy playo y extendido, en cuya superficie la niña Paula vio su rostro, sus ojos, antes de que un oscuro sapo ronco y solemne, de un salto, fuera a esconderse (...)"(16)

"...pero su ciencia no alcanzaba a explicar el mal de su hija María de las Mercedes, tullida y ciega de nacimiento, que sólo hallaba paz en tanto se mecía en aquel columpio pendiente de ese árbol que había crecido vigoroso, confiado y vecino al estanque donde se empozaba -para derramarse luego- el agua de la pequeña acequia que irrigaba el cercado de hortensias" (17).

1.1. 3.- El caballo brioso.

En este mismo cuento, enriqueciendo la simbología del agua y las hortensias, aparece un caballo brioso, símbolo de la pasión sexual -

fugaz, avasallante y desenfronada:

"De pronto la niña Paula, asomada sobre la charca, movió una de sus manos y ese movimiento de su mano fue como el vuelo agitado de un ave: -Vargas- lo llamó. Las patas temblorosas, inquietas, del caballo salpicaron el agua, el caballo, enroscado y furioso a causa de los acicates del jinete, levantó los cascos delanteros a la altura del pecho y el jinete le descargó en la cabeza un par de golpes secos con el vergajo; el caballo atropelló entonces la mata de hortensias, al tiempo que el jinete le mandaba sofrenar con un grito. El caballo era ese moro de ojos rojos, con un signo de la cruz en la frente, rechoncho y mediano, que había sido atrapado junto a su anterior jinete - muerto (...)" (18).

Unas líneas más adelante, la suma de elementos simbólicos -las hortensias, el agua, el caballo, la sombra del árbol-, por medio de una oposición antitética y de relaciones enredadas, definen y potencian sus significaciones:

"Entre las gigantes matas de hortensias pudo sofrenar a ese caballo que odiaba el agua, y se apeó. Luego, tomados de la mano, corrieron hasta el viejo ceibo coposo que, recién después, mostraría su condición de mala sombra" (19).

El caballo, o sea la pasión, odia el agua que da vida a las hortensias, plantas guardianas del celibato de las jóvenes mujeres de la casa. En este relato, el caballo moro aparece toda vez que hay una escena erótica, como inequívoco símbolo sexual:

"Ella, sueltos sus cabellos, tenía el índice sobre los labios, - los ojos muy abiertos sobre la charca y las aguas de la charca se agitaban movidas por ese cálido viento de agosto que deshoja los árboles, mientras alguien, detrás de las yainas verdes - de los bejucos, luego de haber llevado un caballo moro, rechoncho y fiero, hacia los rastros, había vuelto a su escondite - cercano al regato y ahora, desamado de la cintura para abajo, - temblaba" (20).

La reflexión final del cuento sobre la fugacidad del amor apasionado está también precedida por la imagen de un caballo moro, brioso -la pasión masculina-, debatiéndose con su oponente, las hortensias, que -encarnan la frigidez y la represión sexual femeninas:

"y vio un caballo moro, brioso, parado sobre sus traseras y agitado por los perros, entreverado en las grandes hortensias, - los bejucos y la luz de la luna. Después todo quedó en silencio, como si fuese noche de invierno y ella pensó que en realidad era imposible amar, o era imposible amar eternamente; que tal vez fuera lícito amar sólo un instante, intensamente, para después recordar, y envejecer. Y que el hecho de amar era único y siempre igual a sí mismo a través del tiempo, y a la vez efímero y permanente" (21).

Otro cuento, "Neblina de la Tarde" trata de una mujer trastornada por el recuerdo de una pasión trunca. También aquí, la presencia del caballo moro, brioso, se corporiza como un fantasma para convocar al amante desaparecido, en los momentos más exacerbados del recuerdo:

"...ella va hasta la piedra rotunda y en ese lugar (...) el furioso relinchar del moro, sus cascos menoscabando los arbustos del sitio" (22).

La soledad y la esquizofrenia del personaje se hacen más desgarrantes en esos momentos de desesperada nostalgia en los que el recuerdo del amado está simbolizado por "el sordo y remoto retumbar del galope de un caballo moro, que se perdió al filo del día" (23)

1.1. 4.- Otros elementos simbólicos.

Algunos objetos particulares como ciertos animales, o determinados fenómenos de la naturaleza tienen un significado simbólico universalizado. Por ser archiconocidos, basta nombrarlos para hacer presente

el valor simbolizado, por lo que resultan más económicos aunque menos ricos, literariamente hablando. En el universo simbólico de la obra - de Tizón, la lechuza y el pavo real, el gato blanco o la mala sombra, tienen cabida junto a los otros símbolos universales más complejos, - que analizamos en los apartados inmediatamente anteriores.

El pavo real y la lechuza, consabidos portadores de mala suerte, la acarrean ya sea sobre un pueblo, como ocurre en "El alfarero":

"Ahora un pavo real gorgoriteó, tornasolado y blanco, hacia los fondos, afuera inmediatamente el hombre lo vio desplazarse rápido y certero y enseguida vio en su pico algo que se retorció y luchaba en vano por desasirse; también distinguió sus ojos — fríos y crueles y su plumaje azul" (24).

Ya sea sobre una persona, como sucede en "Tres mujeres" cuento en el - que el graznido del pavo real presagia la desgracia sentimental de la joven que "...oye el latir de la hoja de una puerta que se cierra y - el grito desagradable de un pavo real" (25) y termina con un marido impuesto por conveniencia, y sin amor: "muy poco tiempo después fue casada" (26).

En ocasiones pavo real y lechuza son presentados juntos sin más - sentido que el de intensificar su valor simbólico, tácitamente negativo:

"...y el hombre que ya no estaba solo junto al pavo real y a la lechuza, a la vieta subrepticia de los demás, olvidado de sus llagas, del sueño imperturbable, cayó de rodillas a los pies del toro y después levantó ambas manos y en sus manos pudo verse una - luz, esa luz suave, intensa y clara que sus propias manos acaba-
ban de crear" (27).

Por dar sólo algunos ejemplos más, de los que abundan en los textos del autor, citamos la alusión al gato blanco, que anuncia la buena suerte: "...con Isabela, habían visto un gato blanco, buena señal"(28); la mala sombra del árbol, contra la que hay que precaverse: "...para esperar en ese lugar, donde incomprensiblemente había crecido un sauce muy coposo, pero no debajo del árbol, porque desconfiaban de la sombra de los árboles" (29); o "la luna menguante" (30), propicia para todas las mermas, y entre ellas, para el aborto que se quiere efectuar.

1.2.- Los números.

Es de todos conocida la simbología de los números. Desde el sistema bíblico hasta el tres de la Divina Comedia pasando por los aportes del Tarot y la alquimia. El rico mundo simbólico de la obra de Tizón, no sólo no los deja de lado sino que los incluye con gran frecuencia y relevancia significativa.

Los números, símbolos por esencia debido al carácter abstracto del significante, se prestan para aludir a otras realidades que trascienden el primer significado cuántico. La carga simbólica de ciertos números, generalmente impares, es un valor agregado al puramente cuantitativo, y sus claves responden a determinados códigos culturales de larga tradición.

1.2. 1.- El tres.

El valor mítico-ritual del número tres aparece reiteradamente en la obra de Tizón y alcanza inclusive a titular un cuento: "Tres mujeres", de El traidor venerado. El dogma católico de la unidad de la trinidad,

nitario en la divinidad -tres personas distintas son un sólo Dios cuya esencia es el amor- es usado como trasfondo simbólico en este cuento curioso de saga familiar. Las protagonistas, tres jóvenes de la misma estirpe aunque de diferentes generaciones, participan del mismo estigma: una pasión fugaz contra toda norma y moral, en medio de un destino de infortunio personal o de frustración erótico-sentimental. La pasión es efímera, "...era imposible amar eternamente(...) tal vez fuera lícito amar sólo un instante intensamente, para después recordar y envejecer" (31); pero es también el instante de riesgo, de intensidad vital, que aúna a los tres personajes femeninos, convirtiéndolos en el mismo:

"el hecho de amar era único y siempre igual a sí mismo a través del tiempo, y a la vez efímero y permanente" (32).

La circularidad de la reiteración y algunos objetos imperecederos como el viejo "baúl - mundo" posibilitan la verosimilitud del juego, a la que contribuye también el marco, intencionadamente difuso y ambiguo, de la narración.

Las tres mujeres son Paula, la histórica antepasada, amante del Capitán Vargas, cuyo romance fuera frustrado por la guerra; María de las Mercedes, "tullida y ciega de nacimiento" (33), iniciada en el amor por un forastero y muerta no "de esa muerte piadosa y canónica de que mueren las niñas ciegas (...) (sino) de un aborto mal procurado" (34); y Paulita, la vástaga de esta estirpe, impúdica y rebelde, que conoce la pasión pero debe aceptar, por destino, un matrimonio de conveniencia: "Muy poco tiempo después fue casada" (35). Las tres mujeres de la familia se identifican, se aúnan, en el amor apasionado que es,

a la vez, fugaz redención y condena perpetua a la añoranza, y que es uno y el mismo:

"Único y siempre igual a sí mismo a través del tiempo, y a la vez efímero y permanente" (36).

La simbología circular y reiterativa del número tres es reafirmada en distintas partes del cuento, las citas siguientes lo confirman:

"Como dos generaciones antes, volvieron a ser sólo tres los habitantes de aquella casa: el viejo doctor, la madre, la niña ciega, esto sin contar la gente de baja ralea, sirvientes..." (37).

"Entonces el pueblo no merecía sino un par de propietarios; no más de tres, en realidad" (38).

"Mi madre jamás pensó -dijo el padre; se sopló tres veces los dientes, costumbre vieja-. Y se dedicó a tener hijos" (39).

En otros cuentos el número tres insiste recurrente como confuso signo de mal presagio. En "Historia olvidada", la tarde de la desgracia, la mujer quedó desprotegida y sola porque:

"...sus tres perros se habían ido lejos, a disputarles a los cuervos la carroña de un guanaco, cuando una nube de polvo presagió la llegada de un grupo de jinetes (...). Los que llegaron eran tres forajidos (...). Después los forajidos entraron a la casa y entre los tres violaron a la mujer" (40).

La connotación bíblica anunciada por esta triple repetición del tres, la encontramos en las páginas siguientes ya que de esta triple violación nace Salustiano, padre putativo de un hijo adúltero de su mujer,

a la que mata por esta afrenta. El niño y su nacimiento son clara parodia del Niño Jesús. Concurren a verlo unos "hombres ricos" que le dejan regalos como los Reyes Magos y la nueva de su nacimiento se extiende por la comarca. El niño como Jesús, encarna la esperanza para esta civilización agonizante:

"Este niño ha de hacer que nazca la hierba y regresen los caballistas, los que templaban el fierro con el fuego y el rocío, - los tejedores, los carpinteros y los miradores de cometas y luceros" (41).

Pero el símbolo de esperanza es prontamente frustrado por la muerte: "Al poco tiempo el niño amaneció frío, en su jergoncito" (42), hecho que se interpreta como que esta tierra, su gente y su cultura, están definitivamente condenadas, no tienen redención.

1.2. 2.- El dos.

Hay paralelamente un juego con el número dos, que simboliza el doble, lo engañoso. Tanto Salustiano, como el niño, tuvieron un hermano mellizo al nacer. En el caso del niño, el ser mellizo pone en duda su identidad de Redentor:

"-Eso está dicho -dijo-. La Madre- tuvo mellizos. Se ha visto - siempre a santos José y Antonio, cada quien con un niño en brazos. ¿Cuál es el verdadero y cuál el engañoso? A veces el destino nos confunde y se mata al verdadero, no al sustituto. Porque un dios no muere nunca de por sí, únicamente los hombres - pueden matarlo; y después, cuando el sustituto muere (es el - que puede morir) entonces ya no nos queda nadie" (43).

La simbología particular del doble como engañoso, trasciende los límites del cuento y, en un nivel profundo, se relaciona con el problema de la identidad, constante de la literatura del autor. A imagen y semejanza de una redención consumada por un Cristo mellizo, y ante la imposibilidad de dilucidar entre el verdadero y el falso, la Puma se debate entre dos destinos: el Norte y el Sur; entre dos tiempos, el del pasado esplendor y el del presente fracaso; y entre dos culturas: la indígena y la "occidental". Es probable que en esta duplicidad, en estos equívocos, el autor vislumbre su identidad:

"Hubo una vez un niño, que nació de una copa y devolvió por un momento la ilusión a este país de gente confundida y demorada, y luego murió. Así es. Llega un tiempo en que dejamos de creer en los dioses, y otros dioses los reemplazan, aunque de los anteriores quede su oculta memoria" (44).

Otro cuento, "Parábola", tiene también como clave a la simbología del doble. El Zurdo y Targitao son a la vez dos y el mismo personaje. La muerte revela la unidad de lo que la engañosa realidad presentaba como dobles:

"Envuelto en un piadoso poncho, Targitao el Zurdo fue llevado sin vida hacia el interior del almacén" (45).

Cabe señalar en este punto que, curiosamente relacionada con el valor luctuoso del número tres, la predestinación de muerte que pesa sobre ambos personajes es anticipada, en el cuento, por la simbología ritual de dicho número:

"el forastero (...) hacía tres noches y tres días que cabalgaba, hasta que dio con Yala" (46).

Otra señal que el Zurdo reconoce es "la reluciente vaina de tres puntas" (47) del forastero, relacionada directamente con su muerte.

En el cuento "Gemelos", como se desprende de su propio título, - el problema del doble es capital. Recordamos que en los contextos narrativos de Tizón, próximos a las costumbres puneñas del cerro de la realidad, el nacimiento de mellizos es tenido por fenómeno fuera de lo común que mueve a sospechar sobre vicios o anomalías en las circunstancias de la concepción. Analizamos cómo, en "Historia olvidada", tanto la madre adúltera como la mujer vieja violada, paren mellizos. En "Gemelos" el hecho responde también al estigma de la concepción:

"Ernesto Grande y Ernesto Chico fueron gemelos; el primero había precedido al segundo por un par de minutos, y sus nacimientos - le habían costado al padre, un capataz de la cuadrilla ferroviaria, tres años de cárcel purgando el delito de violación a una muda oriunda de un puestero de la vecindad; años que luego el padre se cobró con creces dándole palos en la cabeza a los dos chicos" (47)'.

Las raíces de estas creencias pueden rastrearse en las mitologías precolombinas que ya tenían extraños estos partos dobles, y les daban con dicción de "huaca", es decir, de fenómeno sobrenatural que podía ser signo de buen o mal presagio: "También llaman huaca a todas las cosas que salen de su curso natural como a la mujer que pare dos de un vientre; a la madre y a los mellizos daren este nombre por la extrañeza del parto y nacimiento; a la parida sacaban por las calles con gran fiesta

y regocijo, y le ponían guirnaldas de flores con grandes bailes y cantares por su mucha fecundidad; otras naciones lo tomaban en contrario, - que lloraban, teniendo por mal agüero los tales partos" (48). En el - cuento que nos ocupa, el mal presagio se cumple en el crimen de Ernesto Grande a manos de su hermano gemelo, fratricidio del que su autor material es totalmente irresponsable y cuya magnitud moral ignora.

1.2. 3.- El siete.

En la interpretación bíblica de los números, aparece la noción de perfección y acabamiento connotada por el siete cuyo ejemplo más difundido es el séptimo día de la creación (49). Siguiendo con la exégesis - del cuento "Gemelos", observamos que el autor insiste en el sentido ritual y simbólico de los hechos al hacer que el matador -el oficiante - del rito- persista en los siete golpes, aunque la víctima haya muerto - ya en el primero:

"Ernesto Chico alcanzó a su hermano y solo se detuvo luego del - séptimo golpe de la azada con que se armara durante la persecu- ción, aunque el otro había dejado de reírse inmediatamente des- - pués del primero" (50).

El paralelismo con la frase del Génesis 2, 2-3 sobre la creación, es - evidente:

"Al séptimo golpe de azada recién descansó" (51).

Se recrea aquí una antítesis de La Creación. Ernesto Grande, en una - parodia de una escena evangélica, con una cruz a cuestas y seguido -

por "los chicos, los perros, el asno y la vaca" (52), provoca la risa incontinente de su hermano gemelo. Esta risa exaspera a Ernesto Grande y es el móvil inmediato del crimen. Ernesto Grande, el destructor, opuesto al Creador bíblico, en vez de dar vida al hombre, da muerte a su hermano. Para señalar su relación con el Dios del Génesis, el texto reitera que también él, "al séptimo golpe descansó".

La connotación del número siete como algo perfecto por lo acabado y concluido y, por tanto, irreversible, es patente en otros cuentos. Así por ejemplo en "El Jactancioso y la bella":

"Al séptimo atardecer la guerra de rumores había ganado los callejones. Y el rencor silencioso y anónimo encontró su "elogio" en él, por entonces, más idóneo de los cargos de descrédito: "cor-nudo" (53).

En "Un viaje en tren", el ritual de baños lunares para provocar el aborto, al no tener efecto, después de haber sido repetido siete veces, indica la claudicación de la sabiduría de la curandera y la necesaria recurrencia a la cirugía:

"Ya lo había ensayado todo, sin remedio (...) y hasta las rondas, cuando, desnuda, subrepticamente a la medianoche había salido por siete veces consecutivas a exponerse bajo la luna menguante. Y ahora la sabiduría de la vieja Matiasa (...) se había agotado y sólo quedaba acudir al lugar aquel en la ciudad, donde ella misma le indicara" (54).

1.2. 4.- El cinco y otros números.

En el corpus narrativo de Tizón encontramos otros números de indudable valor mítico-simbólico, pero cuyos referentes son menos nítidos o evidentes que los de los números anteriormente estudiados. Son usados en los textos para crear densos climas que aluden al cumplimiento de ancestrales profecías, de ocultos rituales mágico-convocantes, de extrañas señales sólo interpretadas por un grupo de iniciados.

La atmósfera y el tema escatológico del cuento "Señales, pronósticos y luchas..." está dado, entre otros varios elementos, por la reiteración insistente del número cinco:

"El de la tricota (...), nota, fugazmente, que es la hora quinta de la mañana. Y que es, entonces, el final" (55).

"El mayor de los ancianos (...) había predicho que a la quinta señal se escucharía un grandísimo ruido en la comarca" (56).

"...y es el quinto augurio, el del ebrío, el último" (57).

El valor simbólico del cinco como señal que anuncia el fin aparece repetidas veces en las predicciones del Apocalipsis. En el Capítulo nueve titulado "La quinta trompeta" leemos: "El quinto ángel tocó la trompeta; y vi una estrella que había caído del cielo sobre la tierra; y le fue dada la llave del pozo del abismo" (58). La comparación del texto bíblico y de los de Tizón demuestra un parentesco que traspasa el nivel simbólico y llega inclusive al estilístico. La simbología numérica intensifica el ya marcado clima apocalíptico del cuento y se combina perfectamente con el estilo versicular que prima en el relato. El párrafo que reproducimos: "La tercera señal fue aquella voz de mujer -

parturienta, que dijo: "Hijos míos, ¿a dónde os llevaré?" (59) puede conectar perfectamente con un versículo del "Discurso escatológico" - del Evangelio de San Mateo que dice: "Ay de las que estén encinta o - oriendo en esos días" (60).

En "Un viaje en tren" cuento que, sin nombrarlo, trata de un - aborto, el valor simbólico del número nueve, que acompaña un ritual de brujería y curanderismo, sugiere la desvirtuación de los nueve meses - del embarazo que se quiere evitar: "Y, luego de encender el fuego - -era ya la novena fogata- vio cómo las llamas gualdas, (...) Y tam- bién, absorta en el hueco del centro de la fogata, le había pregunta- do al respondedor, como si fuera una magia, pero éste se quedó mudo y entonces cayó sin sentido junto al resplandor, porque era ya la novena fogata y sólo se despertó, fría entre cenizas..." (61).

2. Simbología bíblica.

La recurrencia temática y el estilo versicular, fácilmente detecta- bles en la obra de Tisón, justifican la inclusión en el trabajo de un - apartado especial dedicado a la simbología bíblica, aunque ya hayamos - analizado algunos de estos símbolos en el capítulo dedicado a los núme- ros. Al tratar de juntar o hacer coincidir los hechos literarios de la obra estudiada con sus antecedentes bíblicos, tenemos presente el ries- go que supone forzar la realidad literaria para hacerla encajar en los textos sagrados. No desconocemos que "El simbolismo meramente sugiere, y cada lector interpreta a su cuenta y riesgo la naturaleza del doble mensaje. Asignar arbitrariamente valores simbólicos a elementos aislados puede tergiversar el sentido de la narración: entonces no se en- cuentran sino que se ponen símbolos sexuales, religiosos, psicológicos,

políticos, etc. Antes de buscar simbolismos hay que agotar el significado literal del cuento" (62). Sin embargo creemos que la frecuencia de temas y estilos bíblicos encontrados en los textos, y su recurrencia a través de las novelas y cuentos del autor, respaldan la hipótesis del presente estudio.

En el "corpus" narrativo de Tizón la inclusión de elementos bíblicos se da en distintos niveles y con diferente envergadura. A nivel de "la historia" -según terminología de Todorov-, hay cuentos enteros, o partes importantes de ellos o de alguna novela, que son verdaderas paráfrasis evangélicas; salpicadas en los textos, hay también -alusiones a escenas, pasajes o personajes de los libros sagrados. A nivel de "discurso" son frecuentes el remodo del estilo proverbial y profético, el ritmo versicular y la fraseología bíblica.

2.1.- "El traidor venerado": versión libre del Judas evangélico.

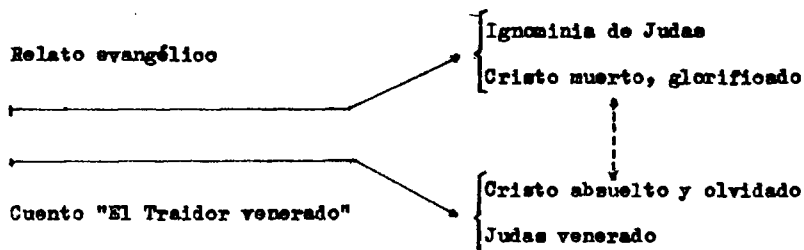
"El traidor venerado", cuento que da título a uno de los libros, es la versión puneña del conocido episodio evangélico de Judas Iscariote, recogido por los cuatro evangelistas, a los que remitimos para una mejor interpretación del cuento (63). Desde una perspectiva desnaturalizadora y escéptica, el autor demuestra que el hecho evangélico es cotidiano y anónimo en la Puna, donde el carácter crédulo y supersticioso de la gente es propicio a crear mitos.

2.1. 1.- Paralelismo con el relato evangélico.

El paralelismo entre el cuento y los relatos evangélicos es muy ceñido y abarca tanto lo temático como el estilo y el léxico o sea - que se da a nivel de "historia" y de "discurso". A nivel de "historia", el cuento se centra en las escenas de la última cena, el prendimiento, la pasión y muerte de Cristo, y la traición y posterior - suicidio de Judas. El "Chaguanco" y "Quispe" son dos personajes alegóricos que encarnan a Cristo y Judas respectivamente.

2.1.1. 1.- Paralelismo estructural.

El paralelismo de ambas historias es hábilmente roto por un final divergente. El relato evangélico termina con la condena y muerte de Jesús y la ignominia de Judas para la posteridad. Timón prefiere imaginar, en versión heterodoxa, el destino anodino y sin gloria de un Cristo absuelto y no crucificado, mientras cobra atractivo para - la fe popular la imagen de Judas, el traidor, venerado por el prestigio que da la muerte en sí misma como misterio. Un diagrama de la estructura del cuento muestra el paralelismo alegórico con el relato - bíblico y las divergencias finales:



2.1.1. 2.- Paralelismo de las acciones.

El autor logra conciliar un clima evidentemente oriollo, la ambientación regional y unos personajes perfectamente caracterizados, - con la simetría, bastante oscura y generalmente paródica, entre la - pieza literaria y el fragmento del Nuevo Testamento. Acciones y personajes bíblicos tienen su doble en el relato de Tizón, aunque a veces el autor no siga con excesivo rigor al texto evangélico.

Podríamos intentar una nómina paralela de acciones y personajes en ambos relatos. Del paralelismo de las acciones resulta el siguiente esquema:

Esquema analítico del paralelismo agencial.

<u>"El Traidor venerado".</u>	//	<u>El evangelio.</u>
-La última comida juntos.		- "La última cena".
-Reparto de trozos de pan con picadillo.		-Comunión y consagración.
- "Yo no tengo hambre".		-Justificación de que Cristo no comulga.
		-Palabras de la consagración.
-Fama del Chaguanco que atrae multitudes.		-Popularidad de Cristo.
-Meditaciones del Chaguanco en los amaneceres.		-Alusión a las ocasiones de oración de Cristo.
-Fe de la gente en que el Chaguanco curará sus males.		-Fe en los Milagros de Cristo.
-Alusión a un año de peregrinaje.		-Tres años de vida pública.

- | | |
|--|---|
| -Peregrinaje por varios sitios
Tilquiza, Valle Grande, Tum
baya, Susques, etc. | -Peregrinaje de Cristo por Judea,
Samaría, y los pueblos de Gali
lea, Canán, Cafarnaum, Betσαι
da, Naim, Betania, Jericó, etc. |
| -Seguidores: enfermos, opas, la
drones arrepentidos. | -Seguidores: gente de humilde con
dición. |
| -Alegórico ladrar de perros co
mo anuncio. | // -Canto del gallo. |
| -Sentencia postrera dirigida a
Quispe. | -Predicción explícita de la acción
de Judas "¡Mejor le fuera no ha
ber nacido!" (Marcos 14, 21). |
| -Agentes del destacamento van
a prenderlo | -Soldados romanos lo prenden. |
| -Preguntó a los que quedaban si
querían irse. | -Puesta a prueba de la fidelidad de
los otros apóstoles. |
| -Después se apartó. | -Oración en el Huerto de los Olivos. |
| -La partida cayó sobre él | -Prendimiento. |
| -No opuso resistencia. | -Begaña a Pedro que ha cortado una
oreja a Malco, y se entrega. |
| -El Tribunal distraído con
otros delinquentes. | -Barrabás y el mal y buen ladrón. |
| -El día señalado, sometido a pro
ceso y juzgado. | -Jesús ante el Sanedrín, Caifás y
Pilatos. |
| -Quispe principal testigo en
contra. | -Judas lo vende. |
| -Quispe se ahorca en una viga
del retrete del Juzgado. | -Judas se ahorca después de ir al -
Templo a devolver las monedas de
plata. |

RUPTURA

- | | |
|---|--|
| -El Tribunal lo absuelve por
falta de mérito. | ≠ -El pueblo y Pilatos lo condenan. |
| -Epílogo: deshonrado y solita
rio vuelve a Yala, pocos -
se acuerdan de él. | -Cristo venerado después de su muer
te. |
| -La gente venera "al otro", o -
sea, a Quispe. | -Judas desprestigiado, sin aprecio. |

Para la correcta interpretación del esquema aclaramos que los desajustes son consignados en el diagrama por líneas paralelas pero inversamente desiguales, lo que indica que hay una parte de coincidencia y otra de discrepancia (\backslash). La ruptura del final es señalada por un paralelismo antitético (\neq) que introduce la versión libre del autor, opuesta a la evangélica, en la que "el Chaguanco" es absuelto, mientras Cristo es condenado y muerto. A partir de la ruptura el intercambio de roles es indicado por dos vectores que se cruzan (\times). Los vectores discontinuos (\cdots) marcan la oposición antitética entre la alegoría y el evangelio: a la deshonra y el olvido del "Chaguanco" se opone la gloria de Cristo y la difusión de su fe; a la veneración de Quispe se opone el desprestigio de Judas.

Del diagrama se deduce que, aunque prioritariamente se respetan las acciones del relato evangélico, hay desvíos intencionados que dan una versión libre o una combinación arbitraria de los hechos. Así por ejemplo "un alegórico ladrar de perros anunció a los perseguidores" remite al canto del gallo que, en el texto sagrado, recuerda a Pedro la triple negación ya predicha por Cristo (Mateo 26, 74-75). Estas licencias no desvirtúan el clima bíblico y, por el contrario, intensifican cierto hermetismo simbólico que contrasta con el nivel paródico en un contrapunto entre farsa y seriedad que contribuye al logro estético de la ficción.

2.1.1. 3.- Paralelismo de los agentes.

El paralelismo de los agentes y pacientes es también muy ceñido, aunque la caracterización de los mismos es fiel al contexto puneño. El "Chaguanco" es un indio santón, curandero y vidente, que representa a -

Cristo. Judas es encarnado por "Quispe", un colla típico, y traiciona su amistad con el primero, al denunciarlo ante la policía y al testificar en su contra. Como Judas, también Quispe, desesperado, termina ahorcándose. Si nos permitimos "hilar fino" puede ser interesante señalar en este punto un paralelismo entre los nombres. Cristo no es un patronímico común sino un nombre simbólico que significa "el Ungido" (64). El personaje que lo representa lleva el sobrenombre de "el Chaguanco", que es el de una parcialidad étnica de la zona selvática. No lleva, como Cristo, un nombre personal sino un distintivo genérico de su origen. Los chaguanos son naturales de las zonas bajas a orillas del río Pilcomayo; y "el Chaguanco" del cuento, deambula predicando por la Puna, donde él es extranjero. Este hecho, aparentemente ocioso, se carga el sentido en el contexto evangélico, en el que Cristo es rechazado en Nazaret, porque "nadie es profeta en su tierra" (Mateo 13,56), y, sin embargo, es venerado y seguido en todas las otras comarcas. Por su parte Quispe, que dobla a Judas, es, como éste, un típico lugareño, caracterizado por su apellido de origen quechua, muy difundido en la zona.

Hay otros personajes que completan la paráfrasis, teniendo en cuenta las necesidades impuestas por el evangelio y atendiendo a las características peculiares del contexto en el que se desarrolla la obra literaria. Los otros comensales, amigos o compañeros, son indudablemente los Apóstoles. La turba de gente humilde y hasta menesterosa que sigue a Cristo está representada por "algunos fieles desesperados, enfermos, opas y ladrones arrepentidos" (65) que siguen a "el Chaguanco". "Los agentes del destacamento" reemplazan a los soldados romanos y "el Tribunal" al Sanedrín y a Pilatos. Los "otros delinquentes" que

se nombran al pasar, constituyen una alusión genérica a Barrabás y - al buen y mal ladrón. La actitud de la turba infiel que había seguido a "el Chaguanco" pero que a su regreso "muy pocos se acordaban de él" (66) y ya veneraban al otro, es semejante al voluble pueblo judío, que tan pronto alaba a Cristo en su entrada triunfal a Jerusalén el Domingo de Ramos como decide su condena por aclamación ante la -- abstención de Pilatos (Mateo 21, 6-11; 27, 22-26).

La siguiente sinopsis esquematiza el paralelismo que hay entre los personajes evangélicos y los de la alegoría de el cuento de Tión:

Personajes de "El Traidor"

Personajes del Evangelio.

- "el Chaguanco".	- Cristo.
- Quispe.	- Judas.
- Otros amigos compañeros.	- Los apóstoles.
- Seguidores del Chaguanco ("fieles desesperados, en fermos, opas y ladrones - arrepentidos").	- Turba de gente humilde que sigue a Cristo.
- Agentes del destacamento.	- Soldados romanos.
- "otros delincuentes".	- Barrabás, buen y mal ladrón.
- turba infiel	- pueblo judío.

2.1.1. 4.- Paralelismo estilístico.

A nivel del "discurso", el clima y el ritmo propios de los libros sagrados está dado por una inequívoca fraseología bíblica y por el estilo ambiguo, críptico a la vez que enérgico y amenazador, característico de los textos evangélicos.

Citamos algunos ejemplos:

"El que era indigno de ajustarle el cordón de los zapatos..."(67)

"...entendiendo el Chaguanco que había llegado el fin..." (68)

"Entonces los que habían perdido la salud, los que aún esperaban algo, caían de rodillas ante su mano levantada" (69).

2.1. 2.- Niveles de interpretación.

En un primer nivel de significación literal, el cuento mantiene una coherencia interna entre temático, acciones, personajes, ambiente, estilo y lenguaje. El resultado de esa interpretación literal o primer nivel de significación, perfectamente válido, es la historia de la traición, a un santón indio, por parte de uno de sus amigos y seguidores, un oella puneño, ladino y taimado que luego, arrepentido, se suicida. Finalmente, y como es tradicional en la Puna, la fe popular se inclina por el culto al difunto.

En un segundo nivel de interpretación, algunas escenas y pasajes se tornan burlescos, por el desajuste entre los detalles triviales de lo narrado y la sacrosanta realidad aludida en la parodia. Después de muchos siglos de boato, tiaras y pompa en la Iglesia católica, y de la fijación de unas imágenes bíblicas estereotipadas y sacralizadas, un Cristo que unto "picadillo" con "un cortaplumas" sobre el pan de la consagración, se vuelve irónico, aunque su verosimilitud histórica sea real. Similar desajuste ocurre entre las prestigiosas y místicas palabras de la consagración: "Tomad y comed. Este es mi cuerpo". "Bebed todos de él, que esta es mi sangre" (Mateo 26, 26-28), y el trivial "Yo no tengo hambre" (70), que las parodia. En este segundo nivel de

significación, y gracias al ingenioso ejercicio de descontextualización, la pieza puede ser interpretada como parodia por la intención burlesca y la ironía resultantes.

Un tercer nivel profundo de simbolización puede ser la alusión a la ausencia de Salvador y, por tanto, de salvación, interpretada como una condena que pende sobre esas tierras y las priva de redención. La maldición que pesa sobre la Puna es responsable de la confusión - que lleva a la gente a olvidar a los profetas mientras venera a un - traidor:

"Y cuando el Chaguanco -deshonrado y solitario- después de mucho tiempo regresó a Yala, encontró que muy pocos se acordaban de - él y que la gente ya encendía velas pagando promesas en la tumba del otro" (71).

Esta falta de claridad "...de este país de gente confundida y demorada" (72), sobre la que insiste el autor en frases-claves de varios - cuentos, está directamente relacionada con la búsqueda de identidad, - tema dominante del "corpus" narrativo del autor:

"...este país que aún no acierta a descubrir de qué lado están - los propios y los ajenos, el alba, la oscuridad" (73).

2.2.- "Historia olvidada": versión del Belén y redención frustrada.

En ocasiones, no es el cuento total el significante alegórico, sino solamente algún pasaje del mismo. En "Historia olvidada" unos fragmentos aluden claramente al nacimiento de Cristo, la visita de los Reyes Magos, la expansión de la "Buena Nueva" y la adoración popular del Ni-

No. La versión heterodoxa, acostumbrada en nuestro autor, hace morir a Jesús, niño aún, con lo que el desengaño y la desesperanza son totales:

"Hubo una vez un niño, que nació de una copa y devolvió por un momento la ilneión a este país de gente confundida y demorada y luego murió" (74).

La alegoría de la salvación frustrada, vuelve a conectar, como en el cuento anteriormente analizado, con la idea obsesiva del autor sobre el desamparo de estas tierras, dejadas de la mano de Dios, de los hombres y hasta de la naturaleza. En el cuento la carencia de estas tres formas de protección es patente. La falta de amparo divino está signi-
ficada por la muerte precoz del Salvador que deja frustrada la redención:

"Al poco tiempo el niño amaneció frío, en su jergoncito. En la -
comisura de sus labios ya inmóviles y sin color se había posado una mosca grande y torpe, la mosca de la muerte" (75).

El abandono por parte de los poderosos de este mundo es simbolizado en los hombres principales como el Gobernador, el Obispo, o el Cura, que -
nunca llegan, apenas pasan con gran prisa, o se marchan de estas tierras dejándolas desprotegidas de toda influencia y autoridad:

"...cuando llegara el Gobernador, a quien el pueblo esperaba desde hacía veintitres años" (76).

"...cuando por allí pasó el Obispo y ofició una misa de apuro" (77).

"...el cura se marchó, luego de clausurar la iglesia hasta que fuera nuevamente bendita y consagrada por el Obispo, y nunca más se supo nada" (78).

La desprotección por parte del hombre no es causada sólo por la negligencia de los poderosos sino también por la gente común que emigra de esos parajes, quitándoles la escasa vitalidad que les quedaba. En el cuento, la despoblación está simbolizada por la partida del cantor y la desaparición de Salustiano, narradas, respectivamente, en los fragmentos siguientes:

"Agüela -dijo una mañana el músico. Me voy. Ya no hay nada que hacer y me estoy yendo con este opa que me acompaña, para otras zonas (...)

No hay trabajo ni esperanza para nosotros -dijo el cantor-. Creí que los habría porque siempre he sido ilusionado" (79)

"...y no encontré más a Salustiano a pesar de que lo estuvo llamando durante una semana" (80).

En cuanto a la naturaleza, tampoco es pródiga con sus hijos; es pobre y mezquina y parece contagiada de la desolación y la agonía:

"Remolinos de viento y arena (...) Y en toda la extensión, la tierra yerma y dura" (81).

2.2. 1.- El Belén: paralelismo, parodia y heterodoxia.

El paralelismo con el Belén a veces es oído e indudable, otras, es paródico e irónico, y hay también pasajes decididamente heterodoxos. El personaje que dobla a María, madre de Dios, es presentado desde una

perspectiva realista y totalmente demistificada la mujer vive con su suegra y espera un hijo al que la voz popular atribuye características sobrenaturales: "Un niño que alumbra y que dicen es ajeno de padre" (82). El anonimato del progenitor claramente alude al Espíritu Santo y la certeza de que no lo engendró Salustiano, el marido, ausente desde hace más de nueve meses, es una parodia directa de San José. El parto doble es una versión heterodoxa que permite la incertidumbre sobre la identidad del Redentor:

"La mujer joven parió dos niños, pero uno de ellos murió enseguida de nacer.

Cuando Salustiano por fin regresó, vio a su mujer embarazada, cohabitó con ella y luego de que los niños nacieran la mató a golpes de machete y con la ayuda de su madre la enterraron lejos. La noche que ella murió era tibia y quieta" (83).

Después del relato del nacimiento y de la solución heterodoxa del uxoricidio hay irónicas alusiones, por parte de la vieja, a la desaparición definitiva y total de la mujer que pueden interpretarse como parodia de la milagrosa ascensión de la Virgen a los cielos en cuerpo y alma:

"Salustiano vivía aterrado por la idea de verse preso de la policía, y pasaba los días sin moverse del lugar donde había entrado a su mujer, a pesar de las burlas del músico flaco, a las que se unía la vieja, cuando decía: -Esa ya ha subido al cielo y no podrán hallarla" (84).

"Ahora debís matarla en tu cabeza -dijo la madre-. Sólo ahí está: aquí no se nota. ¿No estás viendo las tolitas sobre su tumba? - Señal que se ha ido del todo. No estaría aquí aunque destapen" (85).

A partir de estos hechos queda constituido un Belén heterogéneo, con personajes más complejos que los evangélicos, en el que la imagen de la Virgen es reemplazada por "la vieja", abuela del niño, que hace las veces de madre; San José es el marido burlado y asesino, acusado por el miedo; Jesús, es el mellizo que sobrevivió pero sobre cuya identidad mesiánica no se tiene certeza:

"Eso está dicho -dijo-. La Madre tuvo mellizos. Se ha visto siempre a santos José y Antonio, cada quien con un niño en brazos. ¿Cuál es el verdadero y cuál el engañoso? A veces el destino nos confunde y se mata el verdadero, no al sustituto. Porque un dios no muere nunca de por sí, únicamente los hombres pueden matarlo; y después, cuando el sustituto muere (es el que puede morir) entonces ya no nos queda nadie" (86).

El hecho de imaginar un Cristo con un hermano gemelo, a la vez que Salustiano, el "padre putativo" provenga también de un parto doble, trae a colación la simbología "del doble" y el recurrente tema de la identidad, incierta inclusive hasta en el linaje del supuesto Salvador. Con estos antecedentes no es casual que la salvación resulte fallida.

Ante el grotesco grupo belénico formado por una Madre de Dios vieja, un San José burlado, un Jesús que puede ser impostor, la llegada de los Reyes Magos y su diálogo con "la vieja" no es menos heterodoxa desde el punto de vista bíblico, y verosímil en la realidad puneña:

"-¡Gente -advertí, sin mayor estrépito. Salustiano, que trataba de reparar el arzón de un apero con tajos y remiendos, levantó la cabeza y los vio venir. El niño dormía adentro, tapado hasta la cabeza con un liencillo, protegido de las moscas.

Los viajeros echaron pie a tierra y saludaron descubriéndose. -Sean bien llegados -dijo la vieja. Salustiano, en un principio, creyó reconocer en los reciénvenidos a los hombres de la fonda y

permaneció agazapado junto al alféizar.

-Venimos de lejos, doña.

-Así ha de ser.

-Pedimos se nos arriende una poquita sombra.

-Sombra hay escasa, pero tomelán nomás.

La vieja, sin retirar sus manos de la rueca, sin mirarlos, volvió a decir:

-No será únicamente sombra lo que buscan algunce.

Los recién llegados trataron de hablar todos a la vez, sin acertar, hasta que uno dijo:

-No sólo sombra, mi agüela. Venimos por ver un niño.

-¿Qué niño será, pues? -dijo ella, sin inmutarse.

-Uno, que ha debido nacer entre los dos sanjuaneros. Un niño que alumbró y que dicen es ajeno de padre.

-¿Cúya es la madre? -dijo la vieja, luego de unos instantes, sin mover los ojos, con esa expresión particular de los ciegos.

-Madre dicen que no tuvo -dijeron los otros-. Por las tierras de abajo se oye que nació de una oopa.

-¿Para dónde están yendo ustedes, mis señores? -preguntó ella, -ya más escogada, haciéndose visera con la palma de la mano para verlos.

-Vamos persiguiendo la desgracia -dijo el más decidido, el que parecía más joven y llevaba una carabina en la mano.

-Vieja, ¿sés sabedora de un hombre que vino de la safra y que ahora anda con un niño envuelto en un jergón?

En ese instante una de las cabalgaduras de los recién venidos relinchó y escarbó el suelo con fiera.

-Aquí no hay nadie de esa calaña -dijo la vieja, echándose el pañuelo más cerca de los ojos y volviendo a hilar.

Después agregó, como advirtiéndoles:

-Yo soy sola, y mi hijo, que es milico en Rinconadilla; y ambos -dos somos votantes de los doctores de abajo; así que han de ir agbiéndolo.

Dicho esto la vieja se volvió para sí y sólo tuvo ojos para el giro de su rueca. No corría una ráfaga de viento, ni una columna de humo se elevaba por sobre la cumbre, ni del horno. Entonces se oyó el llanto de un niño; un llanto breve, ronco, tierno, como un canto de pato. Los hombres, que estaban a punto de irse, se irguieron en los estribos, con los sombreros puestos. La vieja dijo: -Ya tomaron su sombra, forasteros; déjenlo dormir -después sus manos agarrotadas abandonaron el hilo y el carretel y cubrieron su cara, cuando comenzó a llorar.

Y enseguida dijo:

-¡No! No vayan a querer tocarlo; ni han de pisar la redondela del suelo; caso contrario moriremos todos de mala muerte.

Pero los otros, que habían descabalgado, no la oían, hincados ya junto a la yacija donde el niño con los párpados enrojecidos y afiebrados dormía y Salustiano, de pie, espantaba con la mano -unas moscas más bien imaginarias" (87).

El diálogo consigue conciliar un estilo decididamente puneño con remanentes evangélicos presentes en la conciencia cultural del lector. La -

ambigüedad, el laconismo y la violación de una lengua ajena para obligarla a significar lo propio, características del castellano de los indígenas, logran sin embargo convocar reminiscencias bíblicas. La simbiosis de modelos culturales distintos es perfecta. Entre los remanentes belénicos más claros podemos citar el ocultamiento del niño que recuerda el temor a la reacción de Herodes:

"¿qué niño será pues? -dijo ella sin inmutarse" (88).

También se alude a la naturaleza divina del recién nacido y a la paternidad incierta, milagrosa y divina en los libros sagrados:

"Uno, que ha debido nacer entre los dos sanjuaneros. Un niño que alumbra y que dicen es ajeno de padre" (89).

El milagro de la virginidad de la Virgen aparece duplicado en el texto por otro hecho sobrenatural que sobrepasa, en prodigio, al evangélico:

"Madre dicen que no tuvo -dijeron los otros-. Por las tierras de abajo se oye que nació de una copa" (90).

La pregunta y respuesta sobre el itinerario de los forasteros es una nueva alusión al episodio de Herodes y los Magos de Oriente:

"¿Para donde están yendo ustedes, mis señores? -preguntó ella, ya más sossegada, haciéndose visera con la palma de la mano" (91).

Son también inconfundiblemente navideños la pobreza del "pesebre": "...un niño envuelto en un jergón" (92) y los regalos que aquellos visitantes dejaron al niño, y que tienen en común con el "oro, incienso y mirra" su calidad de objetos preciosos según el código cultural de ca-

da contexto:

"Aquellos hombres, los primeros que habían llegado por ver al niño, se fueron, pero no sin antes dejar como presentes un poncho azul, dos hebillas de plata, cinco monedas duras y un pequeño prendedor con el retrato del Presidente enmarcado en los colores patrios, que enseguida enganoharon en la camisa de bayeta del niño. Entonces fue también cuando prometieron el donativo de una gran cama dorada" (93).

El músico que llegó con su guitarra y un menorado que tocaba "el bombo" parodian seguramente al coro de ángeles que, sobre el Pesebre, entona el "Gloria". Los "hombres y mujeres" llegados de la vecindad o de lejos, representan a los pastores que fueron a adorar al Niño Dios:

"A los pocos días llegó un músico con su guitarra, que apenas veía pero que simulaba ser ciego del todo, acompañado por un tonto que tocaba el bombo, y también otros hombres y mujeres, desde lugares vecinos o lejanos, por ver al niño, aunque fuere de lejos. Los que venían se iban luego de ver al recién nacido; algunos regresaban y otros no" (94).

2.2. 2.- Un referente de doble tradición: cristiana e indígena.

El culto al niño testimonia la ancestral y generalizada devoción popular hacia lo extraño y monstruoso. Según la tradición incaica es digno de veneración aquello que se aparta del curso normal, ya sea en su apariencia externa y visible, ya sea intrínsecamente, como en el caso de este niño con un complejo historial familiar: El niño es hijo adulterino de un parto doble en el que su hermano mellizo muere. Su madre es asesinada por el esposo burlado, luego del alumbramiento, con

la complicidad de la madre de éste, que es a su vez quien se encargará de la crianza del niño. Hay además una rara coincidencia entre el niño y Salustiano, su padre putativo, que también tiene un hermano mellizo:

"La mujer joven parió dos niños, pero uno de ellos murió enseguida de nacer. Cuando Salustiano por fin regresó, vio a su mujer embarazada, cohabitó con ella y luego de que los niños nacieran la mató a golpes de machete y con la ayuda de su madre la enterraron lejos" (95).

La devota inclinación popular por los seres o fenómenos extraños tiene indudables antecedentes indígenas. Da prueba de ello el valor y alcance del término "huaca" entre los incas del Perú: "A todas estas cosas y otras semejantes llamaron huaca, no por tenerlas por dioses ni adorarlas, sino por la particular ventaja que hacían a las comunes; por esta causa las miraban y trataban con veneración y respecto(96). Entre las múltiples acepciones del término, que consigna Garcilaso, nos interesa especialmente destacar, en relación con el cuento que analizamos, que "también llaman huaca a todas las cosas que salen de su curso natural, como a la mujer que pare dos de un vientre; a la madre y a los mellizos daban este nombre por la extrañeza del parto y nacimiento; a la parida sacaban por las calles con gran fiesta y regozijo, y la ponían guirnalda de flores con grandes bailes y cantares por su mucha fecundidad; otras nasciones lo tomaban en contrario, que lloraban teniendo por mal agüero los tales partos" (97). El valor sobrenatural del "señalado de nacimiento" y el mal presagio que supone "el mellizo" en las creencias indígenas son evidentes en la simbología de este cuento. Pero la atracción que ejerce lo que sale de su curso normal no es

patrimonio exclusivo de las culturas indígenas sino más bien inclinación popular de todos los tiempos. Por dar un ejemplo apuntamos que en el Madrid dieciochesco de Carlos III "...monstruos, enanos, gigantes, animales insólitos (...) ejercen una rara fascinación sobre el público. Es como si todo aquello que transgredía las fronteras ciertas de la normalidad, de la realidad -temidas por los antiguos como manifestaciones maravillosas o encarnación de los dioses- guardara -cierta carga de misterio" (98).

La adoración del niño, a la vez que parodia el episodio belénico ("La noticia del nacimiento del niño cundió en la comarca, y aún en otros lugares alejados como un viento impetuoso") (99), entremezcla ritos populares de distintos orígenes. Junto a elementos de la liturgia cristiana, en distintos estadios de adulteración popular más o menos fetichista, aparecen formas de culto heterodoxas y próximas a la hechicería:

"...al lugar acudía cada vez más gente para conocer al niño y rezar y prender velas. La mujer, aunque ya acostumbrada a las visitas, impedía que tocaran al niño y a veces enseñaba a los peregrinos alguna prenda u otro objeto usado por él y así era como si fuese su cuerpo o una parte de su cuerpo; también les enseñaba la orina del niño en un recipiente que los visitantes observaban y hacían circular de mano en mano entre ellos. Mientras tanto, el lugar ganaba en fama. Enfermos y necesitados y hasta hombres de sable se establecieron vecinos"

"El niño andaba ya de cuatro pies y nadie se atrevía a tocarlo, lo dejaban hacer y únicamente cuando rendido de cansancio o hambriento se quedaba dormido en cualquier parte, lo levantaban para colocarlo en su edredón de pieles" (100).

El remedo de la retórica bíblica y la paráfrasis de la fraseología solemne, sacados de contexto y contaminados con la alusión a elementos cotidianos e insignificantes, provocan la ironía y la crítica elíptica de toda parodia:

"Ya el niño tendrá su yacaja alta, como los propietarios del mundo (...) Unos vienen trayéndosela del sur" (101).

2.2. 3.- Divergencia final: *inmolación sin redención*.

El paralelismo paródico de las escenas belénicas es quebrado, en parte, en el final dramático. En el cuento, la muerte del niño diverge de la de Cristo aunque hay circunstancias coincidentes. Como en el Gélgota, en la Puna el deicidio se anuncia con insólitos fenómenos atmosféricos:

"...de pronto se anubló y comenzó a hacer frío" (102).

Coincidiendo con la escena evangélica, Salustiano, el padre putativo, desaparece, al igual que se desdibuja del escenario de la Pasión la figura de San José:

"...y no encontró más a Salustiano, a pesar de que lo estuvo llamando durante una semana.

Al poco tiempo el niño amaneció frío, en su jergoncito. En la medida de sus labios ya inmóviles y sin color se había posado una mosca grande y torpe, la mosca de la muerte" (103).

El dolor materno en el calvario y la Ascensión de Cristo al cielo en cuerpo y alma están aludidos al pasar en una frase paródica, contenida en la respuesta a la pregunta por el niño:

"Se ha evaporado- había dicho la vieja, antes de quedar muda"(104).

El dolor por la pérdida del hijo hace enmudecer a "la vieja", encarnación esperpéntica de la Virgen, y esa curiosa "evaporación" tiene que

ver con la misteriosa ascensión de Jesús al cielo sin dejar rastro corpóreo (Lucas: 24,51).

En ambos relatos la "buena nueva" termina con la muerte de "el Enviado". Pero mientras en la versión bíblica al sacrificio sigue la "Resurrección" que da sentido a la inmolación; en la parodia crística de Tizón el final es divergente; la muerte del mesías es definitiva y no hay esperanzas de redención para su pueblo. En la Puma, donde se sitúa el cuento, la muerte no tiene otro sentido que el de exterminio: es inexorable y total, y la redención no existe:

"Hubo una vez un niño, que nació de una copa y devolvió por un momento la ilusión a este país de gente confundida y demorada, y luego murió. Así es, llega un tiempo en que dejamos de creer en los dioses, y otros dioses los reemplazan, aunque de los anteriores quede su oculta memoria" (105).

2.3.- Otros cuentos: Escenas y clima bílicos.

El "corpus" narrativo de Tizón está jalonado de escenas, pasajes, alusiones o personajes bílicos, que parodian, aluden o ironizan las significaciones de los textos sagrados. El elemento bíblico aparece descontextualizado y perfectamente imbricado en el mundo puneño, por lo que no hay fisuras temáticas ni estilísticas. El autor ha debido encontrar un cercano parecido entre el clima bíblico profético, primitivo y fideísta, y el estadio mítico y popular de la cultura del Altiplano. Frente al mundo "desarrollado" occidental, evidentemente la Puma constituye una isla cultural en la que aún se vive una era del pasado:

"Esta tierra no está madura para el Nuevo Testamento... Esta es la tierra del Pentateuco..." (106).

Como es lógico pensar las escenas bíblicas seleccionadas responden a las necesidades de la pieza literaria. Generalmente se combinan dos o más pasajes bíblicos, y la fidelidad al texto original no es rigurosa; por el contrario, una misma escena puede mezclar una parte de fiel transposición evangélica con otra de pura invención del autor. Una típica escena combinada es la de la procesión organizada por "Ernesto Grande", personaje pseudo mesiánico de "Gemelos" que desencadena, por su ridiculez, la risa que costará la vida al hermano. El cuadro recoge una imagen paródica del Calvario, con un personaje disfrazado de Cristo con un camión y una gran Cruz, a la que se agregan el asno y la vaca, típicos animales belénicos:

"Salió al callejón portando una gran cruz de madera. Se había estado preparando durante días, en silencio. Salió al callejón con ese gran crucifijo que le encorbaba, pero también vestido extrañamente: un blanco camión de la vieja tenía puesto sobre su ropa y la cabeza envuelta con un pañuelo rojo; también llevaba una vela en la mano. Así salió al camino y pronto se unieron a él algunos chicos, algunos perros, un asno y una vaca" (107).

Este ambiente bíblicoecolético se suma al nudo dramático del relato, en el que Ernesto Chico mata a su hermano gemelo, lo que puede tener alguna relación circunstancial con el episodio de Caín y Abel.

En un pasaje de El Cantar del profeta y el bandido protagonizado por Don Pelayo, el profeta, y un joven puneño que, prendado de su personalidad, quiere seguirlo, hay inconfundibles alusiones al episodio

del Joven Rico que quiere seguir a Cristo pero que no es capaz de abandonar su riqueza (Mateo : 19,16-26; Marco: 10,17-27; Lucas: 18, 18-27). Varias circunstancias evangélicas están tergiversadas: el joven rico del evangelio, es pobre en el relato; Pelayo, que representa a Cristo, no lo invita a seguirlo, como aquél, sino que por el contrario, lo rechaza. Estas libertades y modificaciones no obstaculizan la indudable referencia bíblica, apoyada en el ambiente sobrenatural y la fraseología bíblica, decisivos en el pasaje; las versiones heterodoxas del autor contribuyen por su parte, con ironía y escepticismo, a la riqueza significativa de las obras:

"Sólo sentí que hablaba, pero no le vi mover la boca; sentí su voz como si hablara una imagen.

"Vengo de Caspala", -dijo, para decir.

"No importa de dónde, sino para dónde", -me parece que dijo-. Ya no le veía la cara, ni los ojos; sólo le miraba las patas a su mula, sus cascos hundidos en el cienaguito. Le dije que era huérfano de padre y que jamás había robado ni mentado. Le dije que me llamaba López, hijo de Cetáceo López; y él dijo:

"Pelayo es mi nombre de ahora".

Le dije que me llevara con él, que andaba sin rumbo y me conté que no, sin decírmelo; que siguiera solo que cada hombre y cada mujer y cada angelito esté suspendido del cielo por su propio hilo, que es un hilo invisible, que llaman destino o suerte y que no se puede cruzar un hilo con el otro. Dijo que de todos modos el mío no venía enredado y que más a la intemperie y solo me mantuviera sería mejor. Después dijo:

"Voy cruzando de norte a sur; poniendo el pie, cubriendo con mi sombra cada piedra de este país. Soy oscuro de noche y claro de día. Unos me llaman viento norte y otros helada negra; de las tierras de Yala para abajo me dicen Gallo-de-la-oeiba; y de León para arriba, don Pelayo" (108).

2.3. 1.- Escenas bíblicas compuestas.

Algunos pasajes de la misma obra combinan fragmentos de distintos episodios evangélicos dando por resultado una escena conjunta de orígenes eclécticos que, como tal escena, no figura en los libros sagrados, pero que remite indudablemente a ellos al recrear su clima y su

espíritu:

"Los primeros en acercarse fueron los niños, que son los pensamientos adelantados de los mayores; le gritaron algunas palabras y el silencio del recién llegado alentó sus ganas de injuriar, hasta que voló una piedra, de cuál mano ahora arrepentida y santa. La piedra fue certera y dio en el pecho del hombre, que, apeándose la tomó del suelo. Ya estaba a una decena de pasos de la gente congregada y levantando la piedra con su mano, dijo: -Gentes ¿es ésta vuestra única razón? Estoy cansado y con sed ¿y para nosotros, en tales trances, habrá en Ramayoc sólo piedras? ¡Ay, señor Pelayo esposo de estas tierras, cómo de mal te recibimos! Pero él lo había previsto, porque dijo que así estaba escrito en el libro, o sea que los hijos deben desconocer y agredir a su padre porque así era la ley que venía impresa. Entonces caminó una docena de pasos por entre la gente y fue a sentarse junto al brocal del pozo de los Tolaba, en el mismo lugar donde luego brotaron los durazneros, gotas rosadas cuando octubre llega, -gruesas lágrimas de virgen desflorada" (109).

En el párrafo citado se combinan, en un sólo cuadro, elementos de episodios evangélicos. Está por una parte la referencia a la conocida frase de Jesús a propósito de los niños "Dejad que los niños se acerquen a mí" (Mateo: 19,13-14). También se alude al fragmento de la mujer adúltera - con la intervención de Cristo para que "el que esté limpio arroje la primera piedra", y al pasaje en el que Cristo insta a sus discípulos a dejar a su padre y a su madre para seguirlo (Mateo: 10,37-38). En el fragmento de Tizón los rasgos de los tres episodios aparecen perfectamente imbricados y, ambientados en la Puma, someten sus identidades a la reocreación de un clima marcadamente simbólico a la vez que indudablemente verosímil. En otras ocasiones la sola inclusión de un número, seleccionado por su valor simbólico, desencadena el parentesco con el texto sagrado:

"Y recordaba la violenta escena provocada por su padre cuando él se decidió por los combates, ya como profesional. Luego de una ráfaga de juramentos, de romper algunos de los objetos chinos - que coleccionaba su madre, abandonó la casa, descuidó su bufete

y, dicen, anduvo a caballo, carabina en mano, por las lomas vecinas durante cuarenta días" (110).

Este deambular del padre durante cuarenta días fuera de casa despierta conexiones tangenciales con el ayuno de Cristo durante cuarenta días y cuarenta noches en el desierto, y también con la condena del pueblo judío a errar por el desierto durante cuarenta años, antes de llegar a la Tierra Prometida.

En reiteradas ocasiones no es ya el texto evangélico lo que se refleja sino la imagen estereotipada del mismo, difundida por una coatequesis ingenua. La llegada del protagonista y la mujer a Casabindo, a través del desierto, nos trae reminiscencias de las tarjetas navideñas o de las estampas de la "Huida a Egipto" en las que una Virgen con cara de muñeca, caracterizada solamente por su rebozo blanco y por ir sentada sobre un asno, tirado por San José, se recorta sobre un fondo desértico con un lejano y exótico pueblito blanco al horizonte.

"La persona montada es una mujer, la de a pie, un hombre. La mujer avanzaba hacia Casabindo, tirada de las bridas por el hombre, sin resistencia. Desde el punto de vista de ellos, el pueblo es un conjunto de manchas blancas donde un hormiguero de gente se mueve sin sentido. La más grande y alta de esas manchas blancas es la iglesia, cuya campana tañe intermitentemente. La distancia, cada vez menor entre las manchas blancas del pueblo y estos caminantes, es interrumpida y cortada a cada rato por los locos remolinos de polvo que de golpe nacen, danzan y mueren.

La cara del hombre, cruzada de cicatrices de pómulos agresivos, estragados por largas noches de fiebre, parece sonreír o animarse ante la visión del pueblo. La de la mujer es lozana y bella, regordeta, sensual, enmarcada en un blanco rebozo de picote unido a la garganta por un resplandeciente topus de plata. Calza finos -aunque enlodados- botines de cuero charolado y cabalga como mujer" (111).

En la ficción el "topus" de plata, típico prendedor collar, o el rostro agresivo del hombre, son distanciamientos de la versión evangélica

ca original, exigidos por la verosimilitud y coherencia interna de la obra, de ambiente puneño.

2.3. 2.- Alusiones sacras: sátira e ironía.

Los pasajes bíblicos o del magisterio católico son también aprovechados por el autor como fuente de sarcasmo e ironía, formas tradicionales de la crítica social. Las alusiones a hechos o personas sagradas son usadas como sátiras que cuentan con un referente tácito, universalmente conocido por los lectores. Ejemplos elocuentes son, entre otros, la actitud franciscana del personaje de "Gemelos", que se torna cómico-grotesco por tratarse de un subnormal que remeda ingenuamente a San Francisco de Asís:

"Ernesto Chico vivía en silencio, decía que todos debían ser buenos y no andar por ahí cometiendo pecados. Hablábales de Dios a las flores, a las piedras, a los trenes que raudamente pasaban como una extraña aparición, o simplemente a nadie" (112).

El parangón entre Medea y la Virgen María entablado a propósito de la forma de cabalgar: "Medea montada como la Virgen María" (113), es ostensiblemente satírico puesto que el lector está informado sobre el dudoso comportamiento sexual del personaje. La filiación de "El Turco", un minero de la Puna, con el linaje de los Reyes Magos tiene una indudable connotación humorística:

"El Turco lo mira de reojo mientras se empina otro trago. (...) Con la negra barba cortada a golpes de tijera, el pelo sucio, abundante y revuelto de tal manera que pueda encajar dentro del pasamontaña y mantenerse allí por días y noches y días sobre todo con su andar cauteloso, asentando con seguridad la planta de los pies evoca sin lugar a dudas largas travesías de camellero

en los arenales de Yemen, o en las faldas del Sinaí o quién sabe dónde. Descendiente por rama directa de uno de los Reyes Magos -afirma que de Melchor- su abuelo se encuentra hoy podrido y desnaturalizado pero aún recorre con su hato a cuestras toda la Puna, cargado de quincalla y porquerías" (114).

2.3. 3.- Referente bíblico difuso.

En algunos casos la conexión entre el texto de Tizón y su referente bíblico es muy tenue. Esto ocurre por ejemplo, en el diálogo entre Profeta y Bandido a propósito del trueque de las monedas por un queso:

"Sólo tengo unas monedas robadas". "Dámelas", dijo. "A cambio de este queso" (115).

La escena remite difusamente a distintos pasajes bíblicos en torno a la vileza del dinero, pero no alude con claridad a ninguno en particular. Es factible la asociación con las monedas de Judas (Ver Mateo: 27,3-5); con las de "...al César lo que es del César..." (Ver Mateo: 22,21) y quizás haya también una ligera conexión con la venta de la primogenitura de Esaú por un plato de lentejas (Ver Génesis: 24,27-34). Otro ejemplo en la obra de Tizón, contenido en la frase "Dame tu cruz por la mía" (116) remite tangencialmente al imperativo evangélico "carga tu cruz y sígueme" (Ver Mateo: 10,38). Otras veces la alusión es contraconceptual, y se apoya en un remedo del tono bíblico y de su estructura peculiar:

"Lo cierto es que habiéndose dicho "los muertos no resucitarán",
Ubence de Coranzulí, hijo de Timón, resucitó en Barrancoas" (117).

Existen también deformaciones de los textos bíblicos según la óptica o la interpretación popular, o invenciones libres del autor que guardan la forma de los libros sagrados, y que resultan irónicas a causa del desfase entre lo significado y el significante:

"Pero no murió, porque ese día era sábado y los malos estaban ocupados en azotar a Cristo, y al día siguiente tampoco porque ya estaban descansando" (118).

2.4.- Estilo bíblico.

Factor determinante de la simbología bíblica es el estilo verbal que tiene analogía y parentesco con la prosa arcaizante y sentenciosa de los punaños.

La fraseología bíblica es abundante en el corpus narrativo de Tizón. Los ejemplos son numerosos; elegimos uno cuyo paralelismo con un párrafo sagrado de todos conocido es evidente. La frase "Al séptimo golpe de azada recién descansó" (119), cuyo sujeto es "Ernesto Chico", el personaje fratricida de "Gemelos", es una copia textual, adaptada a las circunstancias del cuento, de las líneas del Génesis referidas a las etapas de la creación (Génesis: 2,3), difundidas y estereotipadas por la catequesis tradicional. La prosa de Tizón incorpora la fraseología propia de los libros sagrados, admonitoria y sentenciosa a la vez que ambigua y polivalente en su aplicación práctica. El tono decidido de advertencia o consejo, al aludir a un desdibujado referente, permite muy distintas interpretaciones que pueden no tener nada que ver con la intención original o, inclusive, llegar a ser contradictorias.

La estructura, el tono y los símbolos sagrados son respetados - puntualmente aunque los fines literarios exigen adulterar los contenidos bíblicos; el choque resultante aumenta la polisemia del texto.

"...todo aquello que se arrastra, así como todo aquello que no - es ni duro ni blando, resulta abominable" (120).

El ejemplo combina en una contundente aseveración la maldición bíblica de la serpiente, encarnación del Demonio, con la dura opinión de - Cristo sobre los tibios, a los que dirige las duras palabras: "vomitaré de mi boca". En el cuento, un simple peón cree reconocer en el ferrocarril, que contempla por primera vez y que "se arrastra y sopla", al engañoso demonio contra el que previenen los libros sagrados. A raíz de esta asociación dislocada, que coincide con recónditos temores, atribuye al tren malos presagios. Paradojalmente, aunque el presentimiento nace del desfase cultural del puneño con respecto a su época, en los hechos, el mal presagio se cumple: el tren, sinónimo de progreso, traerá sin embargo la despoblación y la muerte a la región. Del - desajuste entre las referencias culturales del personaje y las del - lector emana la ironía del texto.

2.4. 1.- Tono profético y apocalíptico.

Una de las características más importantes de la simbología bíblica en la obra de Tizón, la constituye el ritmo versicular que se - concreta en tonos proféticos, apocalípticos, proverbiales o salmódicos. Del propio título de una de sus novelas, El Cantar del profeta y el bandido, se desprende esta intención. En la enunciación de las profecías, en la mencionada obra, el autor se permite una gran libertad

temática pero con sujeción estructural, estilística y léxica a los libros sagrados. Rememorando las predicciones de "Don Pelayo", el profeta de la novela, habla uno de los personajes con marcado estilo profético y apocalíptico de ritmo versicular:

"El había dicho -dice el tañedor de flauta-: "Escrito está en el libro: vendrán seres enmascarados y cuando lleguen estaré -muerto".

Y también había dicho: "La desgracia ha caído sobre esta tierra porque ha convertido el ocito en mansilla, el canto y el sonido de la madera hueca, del tambor y de la flauta de cañilla, en pretexto para emborracharse; los pueblos y las familias serán dispersados, las cenizas sofocarán los fuegos y sólo resistirán las carnes secas de los corderos, el semen de los viejos; con las manos amarradas y los pies, Caín, el engendrado sobre una lechiguana, dictará las leyes que habrán de cumplirse hasta el fin de los apellidos. Mi raza andará en pesadillas y su regocijo será el llanto..."

-Hijo de mujer, encomienda de huesos, servilleta del Diablo! -exclamó el Comisionado.

El había dicho: "Cuando todos giman e imploren por regresar a la vagina de la madre y ya no existan mujeres; cuando todo sea piedra-lumbre y pedernal; cuando vengan los escribas, los rapsodas, los sahumadores de cadáveres y canten el canto fúnebre y final".

-Lo hallaron al bienhechor boca abajo, con el sombrero puesto, la mano metida en el agua, frío y enorme, convertido en chancho. Más allá, debajo del horno, estaba el libro" (121).

El estilo bíblico se concreta tanto en léxico como en fórmulas estereotipadas; lo reconocemos en las introducciones formularias como "El había dicho..."; en el típico hipérbaton de los comienzos: "Escrito está en el libro"; en los arcaizantes nombres con especificación, propios de los textos clásicos: "Caín, el engendrado sobre una lechiguana". También está patente en el léxico profético de referente críptico y ambiguo: "Vendrán seres enmascarados y cuando lleguen estaré -muerto"; y en el vocabulario apocalíptico de fragmentos como el siguiente: "Cuando todos giman e imploren por regresar a la vagina de la madre y ya no existan mujeres...".

Este tono profético combina perfectamente con el estilo arcaizante de las ancestrales predicciones indígenas. Ambos, sumamente metafóricos, mantienen en la ambigüedad y el esfumado al referente mítico y misterioso, que se supone diáfano sólo en la mente divina. Pero son apodícticos y rotundos en la predicción, la condena o la advertencia. A modo de ejemplo comparamos los parlamentos del Profeta y el bandido. La metáfora profética domina los parlamentos de "El Profeta" en su diálogo con "El Bandido de Coranzulí". Este, por el contrario, tiene un estilo realista expeditivo, breve, claro, con arcaísmos sumamente expresivos, que contrasta con el de aquél:

"Digamé su filiación, clase y quehaciendo. Digamelo", dijo el de Coranzulí. El otro sin hablar; parecía con miedo. "Digamé el rumbo que lleva y si hay otros a la redondeada. Y no le mienta a este Bandido desgraciado, que tiene el guincheater celoso". Le contestó: "Yo ya soy árbol sin hojas, me han arrancado los ojos y no veo". También dijo: "Ya no había aquí nada que ver. El ciego no verá, el muerto no resucitará, ni el pobre oírá palabras de consuelo". Don Ubence abajó el arma y poniéndose la palma al oído dijo: "No oigo nada, señor ¿Hace tiempo que andas caminando?" "Sí; estoy cansado. También me han arrancado la lengua. Ahora hablan por mí los truenos y refuillos; el viento" (122).

En el cuento "Señales, pronósticos y luchas..." que trata justamente sobre el cumplimiento de una vieja profecía indígena, el estilo mítico de certezas y ambigüedades se asimila perfectamente al tono bíblico. De la mezcla de ambos resulta un interesante clima apocalíptico y mágico:

"No amanece el día, el sol se demora y de pronto hace frío, a pesar de ser el tiempo en que renuda el follaje. La tercera señal fue aquella voz de la mujer parturienta, que dijo: Hijos míos, ¿a dónde os llevaré?"

El centinela y el otro contemplan ahora el lento desplazamiento de los reciénllegados cubiertos de metal, montados sobre algo vivo. Ellos dos, los demás, conocen las llamas, el ciempiés y las orugas, los murciélagos, las apazanas, los roccócs, las ranas, el alacrán, la bumbuna, el loro, las hormigas, las -

abejas y, algunos, el mono, los peces y las tortugas; animales del cielo, la tierra alta y los esteros y lagunas. Tienen memoria también del fuego que cae sobre los techos y los árboles y aun sobre el pecho o la cabeza de quien desprecia la tormenta; pero nadie recuerda que la cuarta señal sería la de una gran ave blanca, piouada, que ellos atraparon viva y palpitante, a la que, luego —entre algarabías, entusiasmos y miedos— dieron muerte a palos. Fue un error: tenía esta ave en medio de la cabeza un espejo redondo que retrataba el cielo y las estrellas y astros y, especialmente, los mastelejos que andan cerca de las cabrillas; porque también estos hombres estaban cansados —de servir a los que habían adulterado en su provecho la antigua ley" (123).

2.4. 2.- Estructura y sintaxis versicular.

En fin, en los distintos textos literarios del autor, la atmósfera bíblica está lograda también por una sintaxis particular. A veces la reiteración de la "y" coordinativa inicial logra el clima arcaizante, solemne y poético de los libros sagrados:

"Entonces el viejo Lunas se puso en pie y su estatura llegó hasta las mazoreas y habló y en su voz estaba el viento y el agua y el aleteo susurrante de los pájaros al recogerse cuando cae la noche" (124).

Otras veces las fórmulas estereotipadas de la sintaxis versicular enmarcan los textos en una evidente estructura bíblica:

"Lo cierto es que habiéndose dicho..." (125)

"...como cuentan los más viejos libros sobre el dragón" (126)

"Escrito está en el libro..." (127)

"Por ese tiempo gobernaba don Fenelón Quintana y, según varios cronistas, ya habían comenzado a suceder ciertos fenómenos y rarezas..." (128).

Estas frases-hechas encuadran los textos y citan fuentes que atestiguan la autenticidad de los hechos narrados, pero a la vez son difusas y nada precisas ni concretas, propias del más auténtico estilo mítico-sagrado.

En resumen, la simbología bíblica es constante de importancia en el "corpus" narrativo de Tisón. Desde una postura heterodoxa y libre con respecto a los textos sagrados, el autor toma lo que de ellos le sirve para su ficción; entremescla escenas, parodia personajes, saquea estilo y fraseología y logra con ellos el clima mítico-bíblico, la ironía y el sarcasmo que necesita para sus fines estético-literarios.

3. Simbología de los nombres.

Aunque el estudio de los nombres de persona, muy curiosos, significativos y abundantes en la obra de Tisón, lo haremos en el Capítulo dedicado a la lengua, en este punto no podemos dejar de referirnos a aquellos que fueron escogidos con intención simbólica.

3.1.- Nombres alegóricos e irónicos.

Ya en el apartado dedicado a simbología bíblica, analizamos el valor alegórico de los actantes del cuento "El traidor venerado"; en estas líneas nos ocuparemos de sus nombres. No creemos forzar la interpretación al deducir que el actor que representa a Cristo no lleva, al igual que éste, un nombre personal sino un distintivo genérico de su origen. Cristo significa "el Ungido" así como "el Chaguanco", nombre del actor que lo encarna, es un apodo que indica la pertenencia a una etnia indígena de la zona tórrida. Por otra parte Quispe, alego-

ría de Judas Iscariote, es un típico apellido puneño de tradición quechua, muy difundido en la región. Representa al hombre de la zona, al igual que Judas y los demás apóstoles resumen al palestino común que siguió a Cristo.

La elección del nombre responde, a veces, a una intención decididamente irónica. Es el caso de uno de los personajes de El cantar del profeta y el bandido, el niño minorado, al que le ponen el alusivo nombre de "Anónimo", por ser hijo de padre desconocido:

-¿Era hijo de usté?

-Parece mentira, pero sí.

-¿Y cuyo fue el padre, si se puede saber?

-No se sabe; yo no tenía marido particular y justo en esos días - hubo una confusión; no se puede saber bien. Don Pelayo buscó en el libro y le puso Anónimo" (129).

3.2.- Interpretación sociológica de la simbología de los nombres.

En otro pasaje, el cambio del nombre de Anselmo, el sacristán, - por mero capricho del cura, que encarna a la autoridad, simboliza el - viejo procedimiento de la dominación basado en el quebranto de la identidad. La conocida dialéctica del dominador y el dominado es patente - en la ligereza con que el cura decide llamar "Pedro" al sacristán, argumentando que su verdadero nombre, Anselmo, es demasiado complicado. El lenguaje del poder, irrespetuoso y prepotente, se arroga la facultad divina de nominar y, al cambiar de nombre a un joven, hace caso omiso de su identidad y de su dignidad de persona humana; cuenta además con la absoluta sumisión del afectado.

-Aún no te he preguntado el nombre -dijo el cura-

¿Cómo te llamas?

-Anselmo Bafés, nomás, Padre.

El cura pensó un instante y dijo:

-Muy complicado. Te llamaré Pedro.

-Así será, Padre" (130).

El capricho y la ligereza con que el cura extranjero viene a "reemplazar a los antiguos dioses" y a imponer, sin el menor respeto, su voluntad avasallante es un ritual que revive y actualiza una vez más la ignominia de la conquista.

Para puntualizar aún más la postura del escritor respecto de estos hechos de dominación y aculturación, quizás quepa tener en cuenta el detalle de la venida del cura a estas tierras, en contra de su voluntad, mandado por el Obispo:

"¿Por qué a él, un recién llegado que no conocía las costumbres del país, que había sido arrancado de su congregación en Seo de Urgel y enviado sin contemplaciones a este lugar, jurisdicción del Obispado de Jujuy, donde ni siquiera entendía bien este español de entonación dulce, demorada y por momentos tan viejo - que esta gente hablaba, le habría tocado esta suerte?

-Por eso, padre. Por eso mismo -dijo el Obispo" (131).

Con este matiz el autor quiere, probablemente, absolver a los autores materiales de esta y otras dominaciones, quienes, al fin de cuentas, no son sino pioneros temerarios, para cargar las culpas sobre el respaldo institucional que los manda, sobre la autoridad, llámese esta Iglesia, Estado, Metrópoli, Intereses Internacionales, Capital, etc., principal responsable de la dominación y de sus abusos.

En un nivel de interpretación profundo, ceñido a las connotaciones contextuales de cada uno de estos nombres, observamos que "Anselmo", nombre poco difundido, con solera y personalidad, representante simbólico de un aspecto de la cultura de la Puna, es reemplazado por "Pedro", prototipo de nombre corriente, vulgarizado por la masificación de su uso, que puede resumir simbólicamente a la moderna civilización "occidental" que avasalla a la cultura del altiplano.

3.3.- Nombre e identidad.

El problema de la identidad, analizado en los distintos niveles de la obra que nos ocupa, aparece también relacionado con la simbología de los nombres. En el cuento "Gemelos" la reiteración de "Ernesto" como nombre de pila de ambos hermanos acusa el problema de la identidad personal. El conflicto psicológico del doble, bastante frecuente entre los mellizos, se agudiza en esta historia por el trato inhumano de los gemelos por parte del padre.

"Ernesto Grande y Ernesto Chico fueron gemelos; el primero había precedido al segundo por un par de minutos, y sus nacimientos - le habían costado al padre, un capataz de la cuadrilla ferroviaria, tres años de cárcel purgando el delito de violación a una muda criada de un puestero de la vecindad; años que luego el padre se cobró con creces dándole palos en la cabeza a los dos - chicos que, para evitárselos, habían vivido merodeando por los alrededores, hurtando comida de la casa paterna y holgazaneando por el monte" (134).

El rencor del progenitor hacia esos niños, sus hijos, se manifiesta, además de en las palizas y el descuido absoluto con que los cría, en la maldad psicológica que supone poner a ambos hermanos el mismo nombre, claro testimonio de indiferencia o desprecio. Luego el uso, -la conveniencia práctica, y no la reparación de un error-, se encar-

ga de matizar el equívoco apelativo con los calificativos de "Chico y "Grande", creando nombres compuestos que evitan la confusión.

Un análisis del problema psicológico de fondo puede esclarecer - la relación estrecha entre nombre e identidad. Víctimas de su familia y de la sociedad desde su concepción, ambos niños no podían resultar sino inadaptados sociales por lo que la responsabilidad del fratricidio de Ernesto Grande no es imputable a Ernesto Chico, su autor material, sino a la indiferencia y a la crueldad del medio que los formó. Ernesto Chico, consigue reconciliar su personalidad esquizofrénica, - logra encontrarse a sí mismo, recién después de matar a su hermano y de asumir su rol, al apropiarse de sus palabras, en el juego de preguntas y respuestas, único síntoma de autoafirmación. A través del - cuento se advierte que entre los dos niños, que parecen dos animalitos huraños, hay una clave compartida, un único destello racional de expresión y comunicación que es ese diálogo reiterado, aparentemente - idiota y trivial, del que cada uno protagoniza una parte, en el que - cada uno tiene un parlamento propio:

"...el uno junto al otro dialogaban; y siempre el diálogo era el mismo, acerca de un lugar:

-¿Adónde plantaba los cayotes el abuelo? -preguntaba Ernesto Chico.

-Al otro lado del puente, junto al río -contestaba Ernesto Grande. Y entonces el otro volvía a empezar:

-¿Adónde plantaba los cayotes el abuelo?" (132).

Luego de enmudecer a su hermano, Ernesto Chico se apodera de esa otra mitad de identidad que le faltaba, simbolizada por la respuesta del - hermano en el diálogo estereotipado. Al final del relato Ernesto Chico

asume los dos roles, el suyo y el de su hermano, al formular las preguntas y contestarse a sí mismo:

"...Ernesto Chico miró a los ojos de su hermano (muerto) y le - preguntó:

-¿Adónde plantaba los coyotes el abuelo?

Rato después la tierra apisonada era una sola cosa con el suelo del rastrojo.

Apenas despuntó el sol, Ernesto Chico de rodillas, con un manojo de pequeñas flores arrancadas no lejos del lugar, entre las manos, con los ojos cerrados, alcanzó a decir claramente: - "Al otro lado del puente, junto al río" (133).

En la vida vegetativa y casi irracional, en la que se criaron ambos gemelos, el crimen de Ernesto Chico, del que es totalmente irresponsable, no es sino una respuesta a un instinto irreflexivo que tiene una causa doble. El móvil externo, nada más que una simple coyuntura, es la risa incontinente del hermano, que demuestra burla y repele al ambiente de silencio y misticismo en el que se encuentra Ernesto Chico. La causa interna, el móvil real, es el problema psicológico de la falta de identidad personal, simbolizada en ese nombre repetido, que anula con el cruento final.

4. Simbología intrínseca a un cuento: "Gemelos"

Así como es posible rescatar simbologías comunes a toda la obra del autor, hay determinados relatos que tienen un conjunto de símbolos propios, que solamente funcionan como tales dentro de ese cuento particular. Se trata generalmente de indicios que actúan como símbolos. Sustentan un clima peculiar o subrayan una determinada intención en el mensaje, aunque, por su naturaleza críptica, son frecuentemente de difícil interpretación. Este nivel de simbología interna de un cuento

está logrado en "Gemelos" por la reiteración intencionada de algún elemento en distintos momentos de la narración. Entre estos elementos, - que se convierten en símbolos dentro del cuento, está, por ejemplo, la indicación precisa de la altura de la fosa que el sepulturero enseña a cavar a Ernesto Chico en su etapa de aprendiz:

"Hasta que ese tuerto que tenía el empleo público para cavar fosas en el cementerio municipal, lo llevó consigo a fin de que le ayudara.

Con el tuerto estuvo tres años, o quizás cinco; hasta que por fin supo perfectamente que debía detener la excavación cuando la fosa llegaba a la altura de su cabeza más la pala" (134).

La altura de la fosa no tendría ninguna relevancia significativa si el detalle no se repitiera en relación con el fratricidio y el entierro del cuerpo del hermano. La preocupación exagerada por las dimensiones exactas de la fosa, frente a la despreocupación que demuestra ante el crimen, resaltan la falencia racional del personaje, que actúa sin discernimiento, por simples impulsos y reflejos condicionados:

"Finalmente, cuando se decidió a cavar el pozo, una honda fosa - en donde él mismo cabía de pie, más la pala extendida, cuando - ya la tierra alrededor formaba un montículo, Ernesto Chico miró a los ojos de su hermano (muerto, asesinado por él) y le preguntó..." (135).

"-Ernesto Grande, ¡eh! (...) Cómo hiedes, hermano. No lo hagas, vas a ahuyentar los animales (...) Hermanito, no lo hagas. O te entierro en un pozo" (136).

4.1.- La hamaca o el placer prohibido.

Otro elemento que adquiere categoría simbólica, por su reiteración y connotaciones, es la hamaca del padre, en la que los gemelos se balanceaban felices cuando aquél no estaba. Tiene evidente relación con el problema psicológico de la autogratificación en la infancia carente de afectos:

"Esta era la última diversión después del jolgorio; Ernesto Grande y Ernesto Chico se trapaban a la hamaca del padre y allí permanecían, adormecidos por el suave balanceo, (...) A eso del mediodía niños, perros y chanchos se replegaban para espiar ocultos la llegada del viejo capataz y escuchar las terribles maldiciones..." (137).

El día de la muerte del padre y en presencia de su cadáver, después de haber comprobado que no había peligro de castigo, los gemelos se atreven a gozar del balanceo gratificante de la hamaca:

"De pronto un sordo gorgoteo como el de un ahogado y luego un doloroso estertor les heló la sangre, levantaron entonces la vista descubriendo la hamaca, balanceándose aún. Más allá, contra un cajón, yacía el viejo capataz. Tenía los ojos cruzados y — abiertos y una baba espumosa hacía brillar su encanecida barba.

Ante él todos quedaron petrificados, sin atinar a huir; hasta que uno de los perros se acercó al viejo y comenzó a olerlo y luego a lamerle la cara. Pero el viejo no se movía. Entonces los chicos se acercaron, se inclinaron sobre el padre, lo contemplaron detenidamente y Ernesto Grande dijo:

— ¡Buuu!... viejo.

— Viejo, viejo, viejo — agregó Ernesto Chico.

Pero el viejo continuó inmóvil.

Entonces los chicos saltaron sobre la hamaca, como cuando el capataz estaba ausente y comenzaron a balancearse, primero leve, muy levemente, hasta llegar a un loco vaivén, mientras el perro ladraba, desesperadamente" (138).

Finalmente, cuando, después de la muerte del padre, los gemelos abandonan la casa paterna, la hamaca, ese objeto relacionado con el placer prohibido por el padre, también como él, desaparece, se extravía en el traslado:

"Al cabo de unos días vino una mujer con la cabeza envuelta en un pañuelo rojo y dijo que tenía que llevarles; ellos se fueron, sobre todo, porque en la casa ya no quedaba un solo mendrugo. - Después la mujer se llevó también los cerdos, los perros y los pocos muebles destartados. Colocó todo eso en un carro, subió al pescante, pero luego bajó, arrancó una brazada de flores que crecían en el antiguo jardín, volvió a treparse al carro y entonces partió alejándose por el camino de hondas huellas a quien había asesinado el ferrocarril. La hamaca desapareció" (139).

4.2.- El color del pañuelo como presagio.

En el ejemplo antes citado, el color del pañuelo de la mujer, así como también la brazada de flores que recoge antes de marcharse, son elementos que al reiterarse, se cargan de connotaciones simbólicas. - Con la previa aclaración de que la naturaleza del doble mensaje no es nada clara, creemos advertir, en el primer caso, una sutil relación del color del pañuelo con el signo negativo o positivo de las circunstancias que se avecinan. El color rojo del pañuelo podría simbolizar algo semejante a la misericordia. Lo lleva la mujer que recoge a los gemelos huérfanos y que es la única persona que los trata con humanidad:

"Al cabo de unos días vino una mujer con la cabeza envuelta en un pañuelo rojo y dijo que tenía que llevarles..." (140).

Curiosamente también lo lleva Ernesto Chico cuando, poseído de locura mística, parodia la mansedumbre y el atuendo de Cristo:

"Salió a la calle con ese gran crucifijo...y la cabeza envuelta con un pañuelo rojo. (...) decía que todos debían ser buenos y no andar por ahí cometiendo pecados" (141).

Por el contrario, el color negro en el pañuelo de la mujer, vaticina un hecho luctuoso, seguramente relacionado con el futuro fratricidio.

"Cuando (Ernesto Chico) regresó la mujer ya no tenía envuelta la cabeza en un pañuelo rojo sino negro" (142).

4.3.- Las flores: síntoma de ternura.

La "brazada de flores", que recoge la mujer cuando se hace cargo de los huérfanos, remite al único síntoma de ternura dentro del ambiente hostil e inhumano que rodea a los gemelos. Con esa misma connotación de ternura las flores reaparecen, ofrecidas por el fratricida, en la tumba del hermano muerto. Es un acto, aparentemente contradictorio, en el que el matador exterioriza su cariño fraternal:

"Apenas despuntó el sol, Ernesto Chico de rodillas, (junto a la tierra apisonada de la tumba del hermano) con un manojo de pequeñas flores arrancadas no lejos del lugar, entre las manos,..."(143).

4.4.- Silencio y estrépito como símbolos.

El contrapunto entre silencio y estrépito, que acompaña a la acción principal y que determina el desenlace, tiene valor simbólico. Puede ser identificado como un binomio dialéctico que opone dos contrarios, cuyo sentido, en el cuento, no es nítido, aunque puede ser interpretado como las antítesis Bien-Mal, positivo-negativo, placentero-doloroso, etc.

En este sentido es significativo el hecho de que la madre de los gemelos fue muda, es decir pertenece al campo del silencio, de lo gratificante:

"Ernesto Grande y Ernesto Chico fueron gemelos; el primero había precedido al segundo por un par de minutos, y sus nacimientos - le habían costado al padre, un capataz de la cuadrilla ferroviaria, tres años de cárcel purgando el delito de violación a una muda oriunda de un puestero de la vecindad; años que luego el padre se cobró con oreces dándole palos en la cabeza a los dos - chicos que, para evitárselos, habían vivido merodeando por los alrededores, hurtando comida de la casa paterna y holgazaneando por el monte" (144).

Por el contrario el padre, el violador de la madre, exterioriza su - agresividad en distintas acciones que tienen por denominador común al estrépito:

"El padre por sus ocupaciones, debía realizar frecuentes viajes hacia ambas puntas de las vías ferroviarias. Desde entrada la - noche comenzaba el viejo los preparativos, que consistían sobre todo en llamar primeramente a los peones, dando terribles gritos y apedreándoles el techo de las casillas que retumbaban como trueno en la oscuridad, luego hacía sonar estridentemente el riel colgado de uno de los tirantes de la galería y, sin abandonar sus imprecaciones, ayudaba a los hombres a colocar la sorra sobre las vías" (145).

"A eso del mediodía niños, perros y chanchos se replegaban para espiar ocultos la llegada del viejo capataz y escuchar las terribles maldiciones que desde más allá del cerco de cañas huecas que rodeaba la casa le anunciaban" (146).

"terribles gritos", "retumbaban como trueno", "hacer sonar estridentemente el riel", "imprecaciones", "terribles maldiciones" son algunos ejemplos del ámbito de estruendo que acompaña a la figura - del padre en el texto.

Los gemelos, como la madre, pertenecen al mundo del silencio, - símbolo del bien, opuesto al estruendoso del padre, que encarna el - mal. Los gemelos, abandonados o agredidos por el hombre se crían en-

tre los cerdos y los perros como dos animalitos más. Su verdadero hogar no es desde luego la hostil e inhóspita chabola paterna, sino el monte, la naturaleza apacible de cuyo "ritmo silencioso" ellos también forman parte:

"El monte no tenía secretos para los gemelos. Podían identificar desde muy lejos a un animal por su olor; conocían la edad de los árboles por el color de su corteza y advertían la inminencia de las crecientes por el leve cambio de tonalidad del agua de los ríos. Eran en ese mundo como un árbol más, ternas confundidos en aquel ritmo silencioso y eterno" (147).

La simbología del silencio asociado al bien, a lo positivo, también está presente durante el arranque de locura mística que afecta a Ernesto Chico. Este personaje, mezcla de idiota, e inadaptado, en su demencia, sólo admite, junto a una imagen que venera, la presencia de una gallina (de naturaleza animal y no humana) cuya única característica destacada es que empolla "en silencio":

"Allí ubicó también, en un rincón oscuro de su pieza, un pequeño altar y una imagen de yeso a la que siempre alumbraba una vela. Junto al altar y la imagen tan solo permitía estar a una gallina que empollaba en silencio" (148).

El hecho determinante del trágico desenlace es, justamente, la irrupción del ruido, que perturba ese silencio asociado a lo sagrado, al bien, y cultivado con celo por Ernesto Chico. Ernesto Grande es el autor de esa perturbación. La primera oposición, entre la naturaleza silenciosa de madre e hijos, enfrentada a la estrepitosa del padre, se desplaza, en este punto del relato, a ambos gemelos. Ernesto Chico, -

místico y retraído, encarna el silencio; Ernesto Grande, su contrario, la risa:

"Ernesto Grande mataba las horas calcinadas de la siesta espionando la imagen alumbrada junto a la gallina por entremedio de las maderas del tabuco. También observaba al hermano persignarse en mudos ademanes, de rodilla, y luego besar la tierra, junto a la gallina silenciosa e inmóvil. Y eso le daba risa" (149).

La acción llega a su clímax cuando estalla la risa de Ernesto Grande, materialización del mal, de lo negativo: "-una risa metálica y endemoniadamente ruidosa"--. Ernesto Chico no puede soportarla, por ello mata al hermano con el fin inmediato de acallarla, de recuperar el silencio que significa el bien:

"Ernesto Grande...Había presenciado los preparativos, espionando como siempre por las rendijas del tabuco, pero nunca se pudo imaginar lo que luego vería a la luz de la luna. Y cuando su hermano salió al callejón sintió un escozor incontinente en la garganta y lanzó una estruendosa carcajada, luego otra y otra y después - otra. Y ya no pudo parar. Se unió al grupo, por detrás de los chicos, los perros, el asno y la vaca, sin poder contener la risa. Y cuando los demás se cansaron de deambular, él continuaba riéndose. Era una risa amplia, estentórea, pura, que no pudo contener, ni siquiera cuando Ernesto Chico dejando la cruz a un lado comenzó a perseguirle. Era una risa metálica y endemoniadamente ruidosa; aún cuando el otro lo perseguía sin poder alcanzarlo. Una risa - que se escuchaba nítidamente desde los techos, las copas de los árboles, detrás de las barrancas donde el hermano se escondía huyendo del duro golpe de la azada" (150).

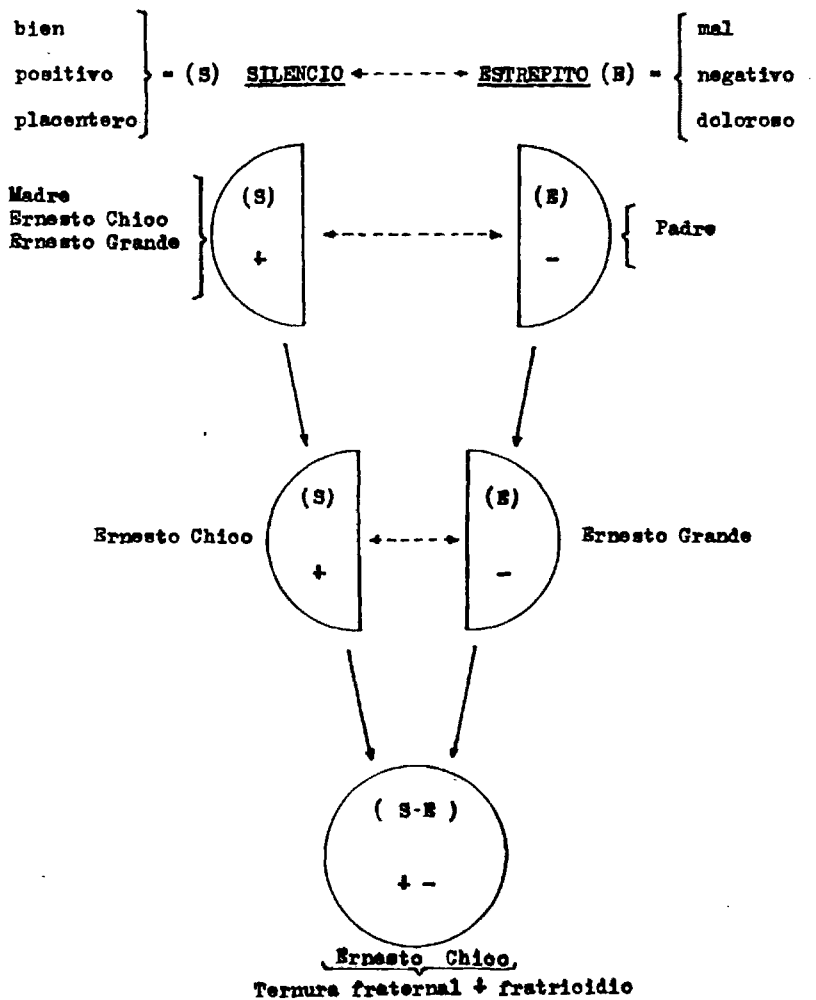
Finalmente los polos dialécticos se juntan; bien y mal se interiorizan en el propio Ernesto Chico que asume, junto a la suya, la identidad de su hermano. La unión de los contrarios está simbolizada en el texto -- cuando silencio y estrépito se reúnen en el mismo personaje:

"Después lanzó un alarido,

-¡Hermanitoooo!

Y la noche le cubrió de silencio" (151).

Al dibujar este proceso de avance dialéctico hacia la unidad de los contrarios obtenemos el siguiente gráfico:



El gráfico presenta dos polos incompletos y contradictorios representados por "el silencio" (S) y "el estrépito" (E) respectivamente. El primero simboliza el bien, lo positivo, lo placentero, u otras nociones de este mismo signo; el segundo, el mal, lo negativo, lo doloroso. Ambos contrarios se van acercando paulatinamente: Primero se encarnan en dos bandos, del grupo familiar: madre y gemelos, por un lado; padre, por el otro. Luego, en los gemelos: Ernesto Grande y Ernesto Chico. Finalmente se logra la unidad al convertirse en dos caras - del mismo personaje (Ernesto Chico), que es capaz de actitudes antitéticas como son la ternura fraternal y el fratricidio.

En un nivel profundo de interpretación cabe hacer conjeturas sobre la postura filosófica que el autor sostiene a través de estos hechos y personajes simbólicos. La intención final del cuento pareciera traslucir que, para el autor, bien y mal son dos caras de una misma unidad, que la realidad es mezcla de contrarios, que la naturaleza humana admite conductas tan opuestas como la ternura fraternal y el fratricidio.

Ante el intrincado problema teológico de la causalidad del mal en el mundo, aludido también desde el nivel simbólico de este cuento, la opinión del autor pareciera aceptar que bien y mal, placer y dolor, - son producidos, a veces, intencionadamente por el hombre, pero que - también provienen del puro azar, de un destino negativo, de la acción irresponsable de un idiota.

"Dios es malo y no hay que reírse"

4.5-- Reiteraciones simbólicas y no-simbólicas.

El valor simbólico de las reiteraciones citadas, siempre escurridizo por la naturaleza difusa del doble mensaje, puede ser reafirmado, sin embargo, por oposición a otras reiteraciones no simbólicas, relevadas en el texto. Se trata de repeticiones que sólo alcanzan el nivel de imágenes reiterativas, con connotaciones indiciales, informativas, anticipatorias, pero que no llegan a un plano simbólico. Como ejemplos podemos citar "el hilo de sangre que a Ernesto Grande le corría desde la boca al cuello" (152), reiterado en la página 102; el hedor del cadáver del hermano, aludido en las páginas 95 y 102; los impresionantes ojos abiertos del muerto, primero del padre, luego del hermano, "tan grandes y hermosos como los de una vaca" (153), citados en las páginas 98 y 99.

5. Simbología recurrente en el corpus narrativo del autor.

Además de los símbolos intrínsecos, que sólo significan, en un determinado sentido, dentro de un cuento particular, hay otros, cuyas olas se reiteran en distintas piezas literarias del corpus narrativo de Tizón. Esta simbología, permanente a través de la obra, concuerda más o menos con las obsesiones culturales o biográficas del autor.

El ferrocarril es el más fuerte, evidente y reiterado de esos símbolos por lo que merece un análisis detenido. También es importante el mundo jurídico aunque, en muchas ocasiones, su valor simbólico es escaso y se trata, más bien, de una obsesión biográfica tomada como metáfora o término de comparación.

5.1.- El ferrocarril como símbolo.

5.1. 1.- Génesis literaria e histórica.

La obsesiva presencia del ferrocarril en la obra de Tizón tiene seguramente orígenes subjetivos y estéticos, como toda obsesión literaria, pero también causas objetivas, históricas, que provienen directamente del "cerco de la realidad", y que se imponen al autor por su importancia y protagonismo histórico.

Desde el punto de vista literario el ferrocarril, en su recorrido de ida y vuelta, es una excelente metáfora de la acción ambivalente - de penetración y succión. Su irrupción en la Puna representa a la nueva "corriente colonizadora del Sur" con todo lo positivo y negativo - que ella implica. Por una parte, progreso y comunicación, opuestos al natural aislamiento de la región; pero también, quebranto de una cultura y despoblación de esas tierras.

Desde la perspectiva objetiva de los hechos la inauguración del tren a la Quiaca es una realidad histórica que se concreta (en su primer tramo) el nueve de febrero de 1906. A título informativo remitimos a la historia de su creación: El trazado responde a una conquista parlamentaria de los jujeños que ganan la pugna contra los salteños y consiguen que el recorrido pase por la Quebrada de Humahuaca en vez - de seguir, como era lógico, la ruta del llano, por el antiguo Camino del Inca.

El artífice de esta conquista es Domingo T. Pérez, Senador Nacional por Jujuy quien "Con palabra fácil y elocuente rebatió a los representantes de Salta, siguiéndoles en sus escaramuzas y ataques al - proyecto del trazado por Humahuaca (...) que arrancando de la misma - estación Güemes, se dirige invariablemente al norte hasta Bolivia, -

con economía de distancia y travesía de regiones más productivas y pobladas" (154). El proyecto era progresista y prometía sacar del "statu-quo" a la región, como lo apunta, retóricamente, el prólogo al libro antes citado: "La vía que se inaugura rompe el muro del aislamiento entre las dos naciones hermanas y bajo la paz fecunda del trabajo, transformará la fisonomía de las regiones cruzadas infundiéndoles el espíritu vivificante de la civilización" (155).

A pesar de las buenas intenciones declaradas (y de los intereses ocultos) el ampuloso "espíritu vivificante de la civilización" no se arraiga en la zona sino que, por el contrario, termina de quebrantarla, despoblándola. Cincuenta años más tarde de aquellas optimistas profecías un informe de expertos de la O.N.U. desaconseja cualquier intento de desarrollo en la región porque, debido a su escasa población, - "resulta absurda cualquier inversión importante" (156).

Estas realidades históricas están en la obra de ficción. Conuerdan perfectamente con los recónditos temores de un peón puneño, personaje del cuento "Historia Olvidada", que, ante el entusiasmo de su patrón por la inauguración del ferrocarril, se muestra reticente y desconfiado, y asocia el aspecto del tren al de la serpiente bíblica que encubre el mal:

--"Dicen que se arrastra y sopla --dijo el peón (...) Llevaba ya mucho tiempo, diez lunas quizá, escuchando las monótonas alabanzas de su patrón respecto del ferrocarril y de cómo era y cómo sería el país a partir de ahora. Pero él no podía, aún, conciliar una flagrante contradicción del otro, quien alguna vez le había enseñado que todo aquello que se arrastra, así como todo aquello que no es ni duro ni blando, resulta abominable" (157).

5.1. 2.- Frecuencia del símbolo.

Lo cierto es que el simbolismo del tren, constante a lo largo del "corpus" narrativo de Tizón, está ya presente en su primer libro, publicado en 1960, cuyo título significativo es A un costado de los rieles (158).

Varios cuentos se desarrollan en torno al tren y su escenario, o los aluden tangencialmente. Entre ellos citamos como ejemplos a "Los indios", "La gata", "Gemelos", "La estupenda victoria", recogidos en el volumen El Jactancioso y la bella; "Regreso", "La laguna", "Historia olvidada", de El Traidor venerado; o "Los árboles" y "Una huella minúscula y difusa", aún no publicados en libro.

El protagonismo del tren es constante y se manifiesta a distintos niveles: desde "Un viaje en tren", que titula uno de los cuentos de El Traidor venerado, y que, obviamente, tiene al tren como elemento fundamental de la historia, hasta "Historia olvidada" en el que el ferrocarril adquiere categoría mítica.

5.1.3.- El tren como punto de referencia.

En la narrativa de Tizón el ferrocarril tiene una riqueza simbólica polivalente. Por su insidencia capital en la vida de la región puna, funciona como punto de referencia temporal, espacial, cultural, etc., y hasta es incluido en el mundo mítico de esa comunidad.

En el tiempo detenido de la Puna el tren significa un corte, un punto de referencia temporal que divide ese "continuo" cronológico en "antes" y "después" de su llegada:

"El señor Smiles y la señora Dorotea —que habían llegado al pueblo antes que el ferrocarril—,..." (159).

Sirve también para identificar a los días de la semana con mayor precisión que un calendario; el "día de tren" se diferencia de los demás, sobresale de esa monótona sucesión tan parecida al quietismo.

"El señor Smiles bajaba al pueblo los días de tren..." (160).

Como punto de referencia espacial, la presencia o ausencia del tren opone las montañas aisladas de las "tierras altas" a los valles poblados por donde circula el ferrocarril:

"...cuando vio por vez primera estas tierras bajas y pobladas de loros y demás pájaros de celebrante plumaje y conoció el ferrocarril y otras máquinas y las bicicletas y también conoció la lluvia y el dinero y los peces del río y aprendió a pescarlos y a venderlos; y el calor de noche" (161).

El tren funciona también como punto de referencia cultural. Por sus características y su historia el ferrocarril es parte vital de un mundo afanoso y poblado, esencialmente distinto del estático y despojado Altiplano, en el que el hombre se desplaza a pie y usa para el transporte a las llamas o las mulas. Por esta razón su irrupción en la Puna es un hito que señala un cambio de vida fundamental. El tren simboliza la penetración de la nueva cultura "vertiginosa" del Sur — que viene a reemplazar el ritmo lento de antes:

"...recuerdos de antes, (...) su propia vida tan lenta entonces y ahora (...) vertiginosa por (...) la llegada del ferrocarril..." (162).

Dentro del "statu-quo" de la dinámica social puneña el tren se convierte en punto de referencia social. Es el único acontecimiento, el evento comarcal que rompe el tedio.

"Por entonces la llegada del tren del sur era la única fiesta"(163).

Es una de las pocas acciones que perturban la quietud:

"Pasaron algunos años -los de la edad del niño- sólo interrumpidos por la llegada del tren mensual (...) y las grandes tormentas" (164).

Es la única vía de comunicación, tímida aún, que perfora el enclausamiento y que trae alguna noticia del mundo exterior:

"con el tren llegaban el correo, las revistas por suscripciones - con noticias de una guerra y la Novela Semanal..." (165).

Para la óptica mítica del puneño esta máquina de acero, totalmente ajena a su mundo conocido, es inmediatamente asociada a los poderes sobrenaturales y misteriosos. Inspira desconfianza y temores inmemoriales que la asocian a la demoníaca serpiente bíblica:

"...todo aquello que se arrastra, así como todo aquello que no es ni duro ni blando resulta abominable" (166).

Su descripción sólo es posible en el campo de la fábula y de la leyenda con metáforas fantásticas:

"...la llegada del ferrocarril, que desparramaba su presencia como leyendas del dragón, con los rugidos, eruptos de fuego, por todo el país" (167).

Consecuentemente con esos poderes sobrenaturales que se le adjudican, también se cifran en él las esperanzas de los desahuciados:

"Al hombre gordo y enfermo, que ya no podía -desde mucho tiempo atrás- desplazarse grandes distancias a lomo de mula, de pronto, el ferrocarril recién construido y del cual había oído hablar - a algunos nómades venidos del sur, le había devuelto la esperanza cuando ya se creía para difunto" (168).

El tren desborda su naturaleza objetiva para convertirse en un mito - que la imaginación popular, junto al atraso y la ignorancia que produce la marginación, se encargan de enriquecer:

"Poca gente quedaba sin haber visto el ferrocarril y sólo los viejos no se avergonzaban de su ignorancia; los jóvenes que aún no se habían ido -pocos, unos por demasiado jóvenes, otros por opas y los demás porque no había sonado su hora- se vanagloriaban contando cada uno a su modo fechorías del tren: llegaron a afirmar que todos los que viajaban hasta La Quiaca, luego sufrían de reventón de riñones y de barrigas debido a las tantas horas sin -arrojar; que ya contaba casi docena y media la gente que se había hecho sorda por los pitos, bufidos y ruidajes; otros habían quedado mareados para toda la vida; tres -hasta ahora- inválidos de pie izquierdo o derecho, por apearse de golpe; varios se habían pasado de estación y vagaban perdidos y desamparados en lugares distintos; el resto, sin duda ebrios, había combatido frente a frente, a un costado de los rieles, arrojando piedras y mal diciones al paso de las grandes máquinas" (169).

Como todo mito el mundo del tren tiene también su santuario -la estación-, y su ritual:

"Concurrir a la estación cuando los trenes llegan o parten es un -rito que muy pocos dejan de cumplir" (170);

y una liturgia que sus adictos siguen con fidelidad:

"Si algo les tornaba alegres eso era el lejano sonido de las locomotoras. A veces predecían la llegada de un tren escuchando - la vibración con sus orejas enormes puestas sobre los rieles. - Entonces se preparaban y salían hacia la estación gritando albo- rosados a las primeras señales del negro humo de petróleo quemado sobre el horizonte; luego, cuando el tren avanzaba, corrían a esconderse detrás de los gruesos eucaliptos junto a un brete abandonado y desde allí miraban pasar el tren, riendo y vociferando con sus anochas bocas.

Pero cuando no había trenes también les agradaba ir hasta la estación y allí, sentados al borde del andén, el uno junto al otro dialogaban" (171).

5.1. 4.- Ambivalencia del símbolo: penetración y succión.

En su doble recorrido de ida y vuelta el tren simboliza las contradictorias funciones de nutrición y succión. Por un lado, el ferrocarril es portador de progreso y comunicación; por otro, es la vía de la despoblación y de la consecuente muerte de la Puna.

El movimiento de penetración del tren simboliza su faz positiva, esperanzadora, progresista. Lleva la apertura a un mundo enclaustrado que agoniza a causa de su aislamiento; lleva también la noticia enriquecedora sobre nuevos valores, sobre otras formas de vida; gracias a él se da el contacto vivificante con el "vertiginoso" mundo del Sur, ruidoso y poblado, que tanto contrasta con esas silenciosas soledades:

"La locomotora en ese momento bufaba, echaba gorgotones de humo, ruido y vapores, hacía sonar su pito como advirtiendo a estas - soledades de que allí iba, poblada de gentes..." (172).

Pero desgraciadamente para los hombres de la Puna el mundo del sur que, aunque cohetáneo, les resulta totalmente ajeno, no siempre es portador de un progreso positivo. La modernidad, como toda época, es mezolada y, junto a sus virtudes, acarrea también sus defectos. La penetración del ferrocarril simboliza también esta faz negativa de -

aculturación. Mercantilismo, consumismo, apetencias que el puneño no puede saciar, necesidades ficticias, un gusto vulgar, cierto desprecio por sus orígenes, son algunos de los males que también acarrea - inevitablemente el "progreso" y que prostituyen las costumbres arocai oas, finas, austeras y pudorosas del hombre de la zona:

"Ya no hay hombres, pensó, sino mercaderes y consumidores" (173).

Las desventajas del Sur, vistas desde la perspectiva del puneño, van desde la distinta forma de hablar hasta el protagonismo del dinero, en un inventario que citamos a continuación porque no tiene desperdicio. El texto opone la atrayente fantasía que significa el Sur para el puneño que aún no lo conoce, al fundado desencanto del que sufrió sus males:

"El sur para mí, entonces, era como un esplendor dorado cuyo calor me hacía pensar en cosas. No te hagas ilusiones, changuito, -dijo ella cuando le pregunté cómo sería-. Por más que sea buena tierra, no es la tuya; no te hallarás allí. Yo me fui también hace mucho, con una ilusión. (...) Hablan distinto, -dijo-. Son otros tiempos de verbo en el sur. Vale el hombre por la plata, no por la tierra; el maíz y el trigo se siembran para vender no para comer; los corderos son carneados, no importa si -vientres o cormudos... Allí vive la gente afeñuscada; se recibe al turco y al extranjero con ostante y sonante y se mezclan -las estirpes; la gente poco cabalga, poco camina y le pone nombre a sus hijos sin respetar los dados por Dios o por los protectores de cada día, repitiéndolos y tantas marías y visitaciones y nepomucenos que vos te confundís..." (174).

La bivalencia positivo-negativa del símbolo del tren en tanto - que "penetración" de progreso y de prostitución, se completa con la - simbología, de signo negativo, del tren como succión, como vehículo - de la despoblación:

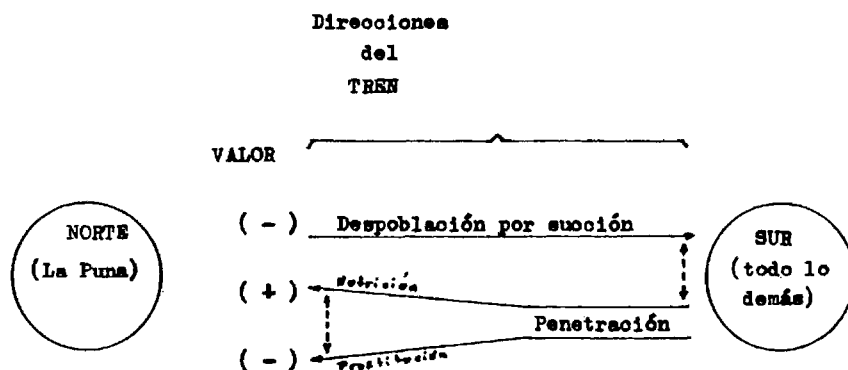
"...Hoy llega el tren al pueblo y he decidido irme con él" (175).

La despoblación de la ya diezmada Puna, su ineludible destino de extinción, está simbolizado en esa "irreversible" marcha del tren:

"Vio allí los años, transcurriendo irreversiblemente como la marcha del tren" (176).

La comparación entre el curso del tiempo y la marcha del tren se basa en el destino inexorable de muerte y extinción a que conducen ambos.

Un diagrama sobre el signo de los valores simbolizados por el tren lo presenta como vehículo de penetración y succión. Por un lado introduce progreso y comunicación a la vez que quebranto y prostitución; por otro, succiona a los habitantes causando la despoblación y la muerte de la región:



La imagen de "el tren repechando hacia el norte dolorosamente" (177) trasciende el significado denotativo real de las cuevas de la empuja geografía andina y se carga de valor simbólico. Ese tren que avanza dificultosamente hacia el norte, con todo lo que "el Norte" signi-

fica como símbolo del origen, las raíces, el pasado, la identidad, es el mismo que se desliza vertiginosamente hacia "el Sur", con su precioso cargamento humano. En este sentido el ferrocarril es el vehículo de la despoblación, el que ejecuta la sentencia de muerte de la región.

Ante este panorama desolador y sin esperanzas, la impotencia de toda una civilización desahuciada se resume en la queja de uno de los personajes:

"Qué será, señor, de este país del que todos se van" (178).

5.2.- El mundo jurídico: una obsesión.

En la obra de Tizón el mundo jurídico simboliza, en sentido amplio, un cúmulo de defectos que aluden sobre todo a la falsedad e inutilidad, a la mediocridad disfrazada de prestigios, a la burocracia, a la fatuidad grandilocuente. Generalmente el reo tiene un castigo adicional al soportar a abogados y letrados, burócratas irredentos y petulantes, sin rasgos de humanidad. La descripción de su situación de preso, hecha por Rosendo López, personaje de El Cantar del profeta y el bandido, ejemplifica, con ironía, la oposición entre la resignación práctica del reo — frente a la inoperancia grandilocuente de los magistrados:

"Desde entonces sigo en mi condición de preso; han pasado los años y en esta comisaría y en otras soy ya de la familia, como saben; dicen que mi expediente de la causa está casi tan alto como el libro del censo nacional y que a causa de que no dirán en sus cargos los jueces letrados en la capital y cada cual que viene le — agrega unas providencias, no hay sentencia todavía. Pero ya vendrá. De eso no me quejo. Voy para viejo y uno de viejo sólo necesita la libertad para adentro, sin contar que en estas comarcas el verdadero preso es el libre, que vive desamparado" (179).

5.2. 1.- Orígenes biográficos de la obsesión.

En la obra de Tizón el mundo jurídico es, ante todo, una reiteración no simbólica que responde a una obsesión privada del autor. Por su biografía sabemos que estudió Derecho en la Universidad Nacional de La Plata, en su país, y que se graduó de abogado en 1953. De su obra deducimos que eligió esa carrera "por ausencia en aquel medio, (el Jujuy provinciano natal), de otras propuestas de la vida menos irreales, grandilocuente o trilladas" (180). Trabajó en su profesión en Jujuy, salvo circunstanciales interrupciones, hasta septiembre de 1976, fecha en que abandona la Argentina para auto-exiliarse en Madrid. A este hecho aluden las primeras líneas del cuento "Una huella minúscula y difusa", con las siguientes palabras:

"Desde que me negué a vivir entre violentos y asesinos, los años pasan".

Ejerció la magistratura poco menos de un año cuando, después de la Revolución del 55, fue designado Fiscal de Cámara de la Provincia de Jujuy. Tuvo, obviamente, diario contacto con jueces y funcionarios durante sus muchos años de actividad forense. Por su biografía sabemos que ejerció su profesión con eficacia durante más de veinte años, pero su obra corrobora que su verdadera vocación es y fue la literatura. El tema jurídico se convierte en materia de diálogo de sus personajes, sin perder el punto de vista agnóstico o escéptico de la reflexión del autor:

"-¿A usted nunca le gustó ser juez, verdad, doctor?

-No lo sé -dice el juez Alvarez-. Nunca se sabe lo que a uno le gusta en la vida, verdaderamente, hasta que comienza a no importarle demasiado" (181).

5.2. 2- La obsesión a partir de los textos.

La relación del autor con el mundo del derecho puede ser corroborada en su obra, en lo que los estructuralistas llaman "nivel pragmático", que desentraña la relación autor-obra-lector.

A partir de reflexiones de los personajes advertimos, por ejemplo, el conocimiento del autor sobre el "metier" de defensor:

"...por eso mismo, el abogado estuvo dudando tantos días de alegar emoción violenta, causal de eximente o atenuante que abandonó enseguida, porque, a pesar de su juventud e inexperiencia profesional se dio cuenta de que, para hacerlo, debía contar no sólo con la imaginación desprejuiciada, sino también con la complicidad filosófica del juzgador" (182).

También a partir del texto deducimos las indudables reflexiones filosóficas del autor sobre aspectos teóricos del derecho. El diálogo entre un juez y un médico forense, personajes del cuento "El que vino de la lluvia", es un buen ejemplo de las meditaciones de "Tisón-abogado" sobre problemas jurídicos como la legalidad, la pena, la culpa, la condena, etc.:

"-El derecho es un juego, con reglas rituales, y el que se aparta de esas reglas siempre suele perder.
-¿También las penalidades? -preguntó el otro; (...)
-Por supuesto que sí -dijo el juez-. También las condenas, que únicamente son una manera de perder; pero no la única, y, a veces, no la peor.
El médico, de pie y acodado en la ventana desde donde llegaban, hasta hacía rato, las voces de afuera, dijo:
-¿Crees, entonces, que ganar o perder es lo mismo, o significa lo mismo?
-No -dice el juez (...). No siempre es lo mismo. Siempre, o casi siempre, el que pierde gana.
-¿Te refieres a la conciencia, a la mala conciencia, a las consecuencias remotas de la conciencia culpable y a todo eso?

-Me refiero a Dios -dice el juez-. Que no es determinista. La ciencia, en cambio, no es así; la ciencia no duda; por ejemplo, la medicina cura o mata" (183).

5-2-2. 1.- El problema de las distintas lógicas.

En realidad el asunto que se plantea en el diálogo citado trata acerca del desajuste entre dos clases de razonamiento: el jurídico y el humano. La lógica jurídica es una superestructura normativa que pretende regular la conducta humana que es, a su vez, la que da sentido a esas normas. Pero la lógica humana por ser más rica, compleja, imprevisible y esquiva, rebasa a la lógica jurídica. Este tema, recurrente preocupación del autor, es la función cardinal del cuento "Iuria No vit Curia" en el que la "lógica jurídica", encasillada en el supuesto "artículo 5017 del Código", no es suficiente para resolver el problema anímico-vital de la cliente, paciente de la acción:

"-Estoy perdida, perdida -alcanzó a decir-. Sálveme, doctor.
El abogado palpó ese cuerpo envejecido y gordo, tembloroso, que apartó de sí y obligó a sentar en un sillón giratorio. Luego se quedó unos segundos a que terminara de gimotear y relatar su caso en forma confusa.
-Cálmese -dijo al cabo.
-¿Es incurable, doctor? -preguntó con voz desmayada.
-Por supuesto que no. La solución es onerosa pero profundamente sencilla... Está en el artículo 5017 del Código.
Apenas el abogado terminó de hablar la mujer cayó abatida" (184).

Detalles semánticos del texto aluden a la necesidad de otras soluciones, más allá de las puramente jurídicas, y demuestran que el problema rebasa las normas legales e invade campos de otras competencias, como la medicina, "¿Es incurable, doctor?", o la religión, "Sálveme, doctor".

El desajuste entre las dos lógicas se hace aún más evidente cuando la lógica jurídica, heredera hasta cierto punto de la aristotélica, se enfrenta a la lógica peculiar y totalmente distinta del hombre de la Puna.

Esa "lógica puneña" explica la actitud de Rosendo López, personaje de El Cantar del profeta y el bandido, resignado frente a la inoperancia judicial e incomprensiblemente complaciente y conforme con su condición de preso:

"Desde entonces sigo en mi condición de preso; han pasado los años y en esta comisaría y en otras soy ya de la familia, como saben; dicen que mi expediente de la causa está casi tan alto como el libro del censo nacional y que a causa de que no dirán en sus cargos los jueces letrados en la capital y cada cual que viene le agrega unas providencias, no hay sentencia todavía. Pero ya vendrá. De eso no me quejo. Voy para viejo y uno de viejo sólo necesita la libertad para adentro, sin contar que en estas comarcas el verdadero preso es el libre que vive desamparado" (185).

5.2.2. 2.- La práctica forense.

Junto al interés del autor por los aspectos teóricos del derecho se advierte su aversión a la práctica forense, rechazo que se trasunta en la obra por medio de la ironía con que critica a la burocracia procesal, a la inoperancia impostada de magistrados y defensores, al retórico y vacío lenguaje jurídico:

"Muy sonado fue el pleito (...) de ausencia con presunción de fallecimiento, radicado ante el Juzgado de Primera Instancia de la Puna. Los autos están compuestos de siete cuerpos de mil fojas cada uno escritos en cursiva inglesa, a tinta negra y dos espacios y comienzan por la declaración ológrafa del comisario, jefe de la partida. Tanta acumulación de datos y referencias en el dilatado tiempo del proceso costó la vida a cuatro jueces: los letrados — Sánchez, Espadaña, Obregón y uno que llegó del sur, nombrado Dardotti. El Comisionado de Ramayoc conoció a todos y habló con éste último. Dice: "Todavía lo recuerdo bien. Era necesario resolver sobre el destino de los bienes secuestrados y fui a verlo; a esa hora no se veía un alma en el caserón del juzgado. Luego de ensayar unos golpes en el llamador, entré. Un olor a humedad vieja, a cieno, a cosas jurídicas, flotaba en esos cuartos de la Justicia, y cuando ya iba a regresar sin ver a nadie, allí distinguí al juez, dormido, gordo y joven, sentado en un sillón virreinal, de esos con respaldo inclinado para eructar. "Majestad", dije, confundiendo el tratamiento.

Solo el pasar de los años concluyó con el pleito. Siendo im posible condenarlo en ausencia, se le embargaron, en cambio, - sus bienes reales o presuntos y después de otro tiempo más se le declaró oficialmente muerto reconociéndosele sólo al Fisco vocación hereditaria. De las hazañas, en el juicio, ni se mencionó palabra" (186).

5.2. 3.- Funcionalidad estética de lo jurídico.

Desde una perspectiva estética, el mundo jurídico representa para el autor un polifacético punto de referencia. A él recurre con frecuencia para usarlo como término de comparación, como metáfora de otras realidades, como recurso léxico y estilístico, como fuente inagotable de sarcasmo. En todos estos casos el denominador común es la ironía: En la comparación "...las nubes henchidas, amenazadoras, prosopopéyicas e inútiles como una sentencia judicial" (187), el escepticismo irónico sobre la justicia es evidente.

Lo jurídico es usado como metáfora de otras realidades. Así la inactividad forense en la Puna, expuesta jocosamente a propósito de un juez, alude a otra realidad más dramática y abarcadora. El hecho de que ni siquiera hayan pleitos es síntoma del letargo y el quietismo que paraliza a la región, de esa paz tan próxima al sepulcro:

"No podríamos afirmarlo apodicticamente -dice el Juez Flores (...)

En realidad su lenguaje forense no es producto de la costumbre puesto que en Yala, en diecisiete años de posesión de su magistratura, nadie podría asegurar que dirimió un solo pleito, sino del ocio y de leer continuamente el Código Rural y el de Procedimientos Civiles" (188).

El mundo jurídico sirve al autor como fuente de recursos léxicos y estilísticos. La retórica forense, ríspida y rebuscada, plagada de falsas precisiones y de lugares comunes, debe de haber agobiado al escritor, obviamente obsesionado por el lenguaje, durante sus años de abogado en ejercicio y de obligado contacto con esa prosa impostada y sin imaginación. Pero ese estilo formulario y tedioso, que conoce de cerca, es la cantera a la que recurre para caracterizar, irónicamente, situaciones y personajes:

"El Juez relata:

-Ocurrió al filo de la madrugada. No cargaba reloj en tal momento, pero sospecho que serían entre las 4'30 y las 5. Cuando llegué a la carpa ella parecía agitada, apenas cubierta, incluso sin aquella medallita que le pendía del cuello; tenía un farol en la mano y daba muestras de haber luchado. En el piso, aproximadamente donde terminaba el aserrín, Alejandro Bara yacía muerto de un tiro, ("el occiso estaba") desnudo" (189).

A propósito de las ceremoniosas cartas del procurador Monroy, cuyo estilo refleja su insegura, pusilánime y ridícula persona, el autor hace una disquisición léxica sobre el lenguaje formulario, vacío de contenido:

"El procurador Monroy había iniciado las cartas —sólo traía en el bolsillo las dos últimas— con la fórmula "Muy Señor Mío". Sonrió. "Muy Señor Mío", ¿qué diablos significaba eso? Al pensarlo volvía a experimentar algo que muchas veces le había llamado la atención: a fuerza de repetir una palabra ésta perdía el sentido, la relación con la cosa que nombraba y entonces sólo era un sonido vacío y casi siempre cómico. Lo mismo sucedía con los renglones de la gente al obstinarse en recordarlos. El procurador Monroy era un señor delgado, levemente estrábico y sonriente; asociado siempre a la palabra Hipótesis, que embutía o interpolaba en toda conversación; de nariz muy aguda; pálido y lampiño; boca pequeña y labios fruncidos que no se entreabrían al hablar, como los de los ventrílocuos" (190).

Escéptico frente a la aplicación práctica de la justicia, seguramente por experiencia personal, el autor demistifica la pretendida nobleza profesional de los letrados, que no dudan en medrar con la culpa y la

flaqueza humanas. Para hacer estas críticas recurre a la ironía y el sarcasmo:

"Ese abogado joven tenía tiempo y ganas, por falta de clientela y, sobre los gruesos volúmenes de jurisprudencia preparó la estrategia de su defensa" (191).

"¿Es incurable doctor? -preguntó (al abogado la cliente) con voz desmayada.

-Por supuesto que no. La solución es onerosa pero profundamente sencilla (...) Está en el artículo 5017 del Código" (192).

La ironía que suscita la petulancia del siguiente ejemplo:

"Para pensar ya están los curas y los abogados; que vienen a ser la misma cosa" (193),

llega al sarcasmo en esta descripción sin desperdicio:

"a esa hora no se veía un alma en el caserón del juzgado. Luego de ensayar unos golpes en el llamador, entré. Un olor a humedad vieja, a ciencias jurídicas, flotaba en esos cuartos de la Justicia, y cuando ya iba a regresar sin ver a nadie, allí distinguí al juez, dormido, gordo y joven, sentado en su sillón vi—
reinal, de esos con respaldo inclinado para eructar. "Majestad", dije, confundiendo el tratamiento" (194).

Pero la ironía cachacienta queda de lado y cede el paso nuevamente a la reflexión jurídica seria cuando se trata de problemas candentes y acuciantes que solicitan el compromiso por parte del autor, entonces la alusión jurídica se convierte en denuncia:

"-La justicia de antes no es la de ahora. (...)

-Ahora la justicia es más apasionada; tortura y mata, pasa por encima o es más imaginativa que sus propias reglas. Esa es una diferencia histórica" (195).

6. Simbología literaria: Los clásicos.

A lo largo del "corpus narrativo" de Tizón hemos encontrado no pocas recurrencias, explícitas o apenas insinuadas, a los modelos de la literatura clásica. En los textos estudiados no son escasas las referencias temáticas, alegóricas, filosóficas, míticas, estilísticas, que descubren al autor como un lector atento y prolijo observador de las letras grecolatinas.

Tizón relaciona los datos que le proporciona esta experiencia literaria con los que le da su vivencia directa sobre la vida y la cultura del altiplano, porque hay evidentemente un vértice donde se convergen la cosmovisión puneña, con su sabor arcaizante, y los arquetipos de la literatura clásica. El autor selecciona una acción, unos acontecimientos, unos agentes o un fragmento de un texto literario clásico, lo aparta de su contexto original y lo ingerta en el relato puneño. El traspaso se realiza sin fracturas ni forzamientos gracias al clima mítico, epopéyico, arcaizante, semejante en ambas literaturas.

6.1.- "Parábola" y la Anábasis de Jenofonte.

A veces el tema clásico da materia a un cuento completo. "Parábola", relato del libro El traidor venerado, recoge, en paralelo, la historia puneña de una apuesta y unos pasajes de la Anábasis de Jenofonte.

La convergencia final de ambos relatos es perfecta porque, tanto el agente de la historia puneña, apodado el Zurdo, como "Targitao", el héroe griego, son uno y el mismo personaje:

"Envuelto en un piadoso poncho, Targitao el Zurdo fue llevado sin vida hacia el interior del almacén" (196).

Un paralelismo estrecho y total relaciona los dos relatos. A nivel de "historia" hay paralelismo de acciones, acontecimientos y agentes; a nivel de "discurso" sobresale, por su capital importancia, el paralelismo estructural. No nos extendemos en el análisis de este cuento ni de la curiosa simetría que lo estructura porque lo realizaremos, de forma minuciosa, en el apartado sobre "diseños estructurales", al que remitimos.

6.2.- "Mazariego" y La Eneida de Virgilio.

En otras ocasiones, fragmentos de conocidos textos clásicos perforan una narración marcadamente puneña con un enriquecimiento semiótico del texto. Este valor connotativo agregado no interfiere en los niveles primarios de significación del relato, y, sin embargo, potencia el nivel simbólico profundo de interpretación. Este es el caso del cuento "Mazariego", interpretado como una alegoría de la despoblación, en el que creemos encontrar indudable relación con algunos pasajes del libro segundo de La Eneida de Virgilio. Escenas de la epopeya latina tales como la entrada en Troya del engañoso caballo, la clamorosa acogida de los troyanos que desoyen las advertencias de la pitonisa Casandra, la destrucción de Troya y la huida de Eneas cargando a su padre en hombros, son pasajes que, ambientados y adaptados, se duplican en la historia -

puneña de "Mazariego". Como el caballo de Troya que oculta en sus entrañas al enemigo que destruirá la ciudad, así, el agente de "Mazariego" entra al pueblo con apariencia jovial pero lleva la muerte consigo. De su intrínseca condición devastadora dan testimonio dos curiosos atributos simbólicos. Por una parte Mazariego es un desahuciado que lleva dentro de sí el germen de la muerte:

"—en un año, que era el término de vida que sus médicos le vaticinaron, pues padecía una extraña enfermedad incurable—..." (197);

por otra parte, es el promotor de la venta de bicicletas, causa material de la emigración de los habitantes del pueblo, y por tanto, el responsable directo de su devastación. Su llegada al pueblo es acogida con entusiasmo por los habitantes, como lo fue la del caballo por los troyanos. En ambas historias el pueblo desoye o no toma en cuenta las advertencias de una vidente que predice la catástrofe: la llegada de Mazariego es denunciada por el "graznido" agorero de la anciana "Lambra", fiel duplicación, inclusive fonética, de la "Casandra" latina. Las bicicletas destruyen el pueblo, al posibilitar la partida de sus habitantes, como los aqueos destruyen Troya. La curiosa imagen que cierra el cuento de Tizón, en la que el tendero huye en bicicleta llevando a su mujer en hombros, coincide con el final del libro segundo de La Eneida, en el que Eneas abandona la ciudad de Troya devastada, cargando con su padre, Anquises, a hombros.

En el texto jujeño leemos:

"el bolichero y su mujer (...) apoderándose de la última bicicleta que restaba, huyeron pedaleando a gran velocidad (la mujer tra

pada a los hombros de su marido) hasta desaparecer en el recodo del camino..." (198).

La epopeya latina dice:

"...y los dánaos tenían tomados los umbrales de las puertas sin dejar lugar a ninguna esperanza de auxilio. Cédí, (-habla - Eneas-) y cargando en mis hombros al autor de mis días, hacia los montes me encaminé" (199).

No nos detenemos en mayores detalles de la relación entre el cuento - de Tizón y el texto de Virgilio porque, como en el caso anterior, ya han sido analizados, en el apartado que lleva por título "Mazariego y La Odisa, posibles conexiones", y que integra un aspecto del estudio sobre la despoblación puneña en la obra del autor. A dicho apartado remitimos al lector para un estudio más minucioso del asunto.

6.3.- Alusiones a La Odisa.

En dos oportunidades se trae a colación en El Cantar... pasajes de La Odisa. El autor juega con las resonancias opuestas que un mismo mensaje puede tener en dos contextos culturales distintos. Los episodios sobresalientes de la epopeya clásica, patrimonio cultural básico de los lectores, con el que cuenta el autor, son, sin embargo, totalmente ajenos al hombre de la Puna, carente de instrucción, partícipe de otra cultura, e ignorante de las nociones elementales de la cultura occidental, a raíz de su largo aislamiento. Desde la perspectiva desinformada del agente puneño, el episodio de Ulises y el canto de las sirenas, aludido en el texto, aparece desvinculado de su origen literario:

"Porque todo lo bueno sale de la propia tierra, y así como contó el Inspector Láinez de aquellos marineros a quienes ataban a los palos porque tan locos querían tirarse al mar, todo por ir aveloriados detrás de unos cantos, así parece que debemos atarnos a la propia patria. Peñazco, barco de piedra" (200).

Esa desvinculación literaria remota e intensifica la significación del mensaje al transformarlo, parcialmente, de hecho literario en hecho real, siempre dentro del contexto de la obra de ficción.

El recurso enriquece el valor semiótico de la literatura convertida en materia de la propia literatura (pasajes de La Odisea incluidos en el texto de Tizón), con el juego interpretativo en el que un mismo significado (la alusión al texto clásico) remite a distintos significantes, según los puntos de vista diferentes de los personajes o del lector. Lo que para el lector es obviamente materia de la literatura clásica, para los personajes puneños retoma la inmediatez del hecho real. Los avatares de Ulises y la astuta fidelidad de Penélope, traídos a co-relación por el Inspector de escuelas a manera de parábola, para apoyar sus argumentos sobre el arraigo, son "des-literaturizados" por la desin-formación del personaje puneño y entendidos como acontecimientos verídicos que ocurrieron a un "hombre principal" a cuyo rango se equipara.

"Me dijo: "quédese en esta tierra, Intendente, que abarca poco y - se ve que aprieta mucho. Yo he sido muy infeliz por ser inspector viajero y por no tener a alguien en algún lugar, en seco, que me esperara tejiendo... "Entonces me contó una historia que hablaba de un hombre muy principal y culto, que anduvo rodando por no sé donde, pero por tierra y por agua, mientras su mujer tejía un tejido por no juntarse con otros hasta que él llegó y encontró a su hijo mozo, a sus peones viejos pero su mujer seguía igual de joven y alhajada, aunque muy nerviosa por haber tejido tanto y él - recuperó su hacienda y sus ganados y su título que era igual que el mío, según aseguró" (201).

6.4.- Otras referencias clásicas.

En el corpus narrativo de Tizón hay diseminadas muchas otras referencias culturales, filosóficas, estilísticas, míticas etc., que fueron dinamizadas por las letras grecolatinas.

La concepción clásica del tiempo circular y el eterno retorno se reitera, entre otros cuentos, en "Historia Olvidada", del que citamos:

"Todos lo sabemos. Lo que irá a pasar ya ha pasado. Siempre fue así; no hay nada nuevo. Sólo hay círculos como la rueda del tiempo..." (202).

Los mitos culturales griegos, recogidos por la literatura, también aparecen en la obra de Tizón, en la que, sin duda, confluyen la formación literaria del autor y la funcionalidad estética de los modelos culturales locales. Así por ejemplo, tanto en el texto griego de La Anábasia como en el cuento "Parábola", que, en cierto modo, es su paráfrasis parcial, se rescata el mítico presagio del vuelo de las aves. Las dos versiones, la oriolla y la griega, son dadas en el relato:

"el Zurdo (...) Miró al cielo y pudo ver un ave oscura cruzarse oblicuamente en su camino. Pero ningún recelo lo detuvo. Después vinieron los lamentos" (203).

"Los dioses protectores nos miraban tristemente desde el Olimpo. Fuimos soberbios ante el vuelo del águila. Un águila volando a la izquierda del ejército llevaba en su pico una serpiente ocolorada que se retorció. Pero estábamos ciegos y seguros" (204).

El valor mítico agorero del vuelo de las aves es reiterativo en la cuentística de Tizón. La imagen del pájaro portador de malos pres-

gios se repite en distintos cuentos como ser en "Neblina de la tarde", en "Señales, pronósticos y luchas...", en "La laguna", en "En vano — cruda guerra", etc. En este último cuento, por ejemplo, la desgracia y la esterilidad son anunciadas a través de la inquietante presencia de un pájaro:

"las cosechas disminuían, los niños no querían nacer o morían en seguida y los monjes se iban sin dejar rastros. Se había visto — la sombra de un pájaro planeando en los atardeceres, y alguien creyó verlo, también, sentado en una roca, muy lejos" (205).

Entre las referencias estilísticas a las letras clásicas sobresale el tono epopéyico y arcaizante, patente a lo largo de "Señales, — pronósticos y luchas...", del que citamos el siguiente fragmento:

"El hombre abrigado vio la señal del otro contra el cielo y, a su vez, levantó el brazo y entonces todos supieron que había — llegado la hora. El de la tricota de cuello alto trata de observar a la lumbrera del resoldito y nota, fugazmente, que es la hora quinta de la mañana. Y que es, entonces, el final" (206)

También son remarcables, en este sentido, la terminología elegida y los matices hiperbólicos característicos del estilo clásico:

"A media tarde fueron emboscados y luego de una hora de feroz combate los cuerpos muertos casi obstruían la corriente del río" (207).

Las referencias clásicas están incluídas en las obras por su capacidad funcional, y despojadas de toda pretensión de erudición. Tizón — rescata lo imperecedero de los mitos de la literatura grecoromana y de

muestra su funcionalidad en otro contexto literario -su obra- y en otro ámbito cultural -la Puna-. A su vez, y en sentido inverso, al -resactualizar los mitemas clásicos, apoyado en una concepción circular y reiterativa de la historia, el autor es capaz de universalizar algo tan localizado y peculiar como la civilización puneña. Al proyectar -este análisis sobre un discurso filosófico deducimos que el autor ha encontrado el vértice donde convergen la cosmovisión mítica puneña y los grandes arquetipos de la literatura grecolatina.

Notas.

- (1) Elfade, Mircea; Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 1974, p. 2
- (2) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p. 10
- (3) Ibidem, p. 57
- (4) Ibidem, p. 66 - 67
- (5) Ibidem, p. 87
- (6) Ibidem, p. 184 - 185
- (7) Ibidem, p. 112
- (8) Ibidem, p. 110
- (9) Ibidem, p. 112
- (10) Ibidem, p. 81
- (11) Tizón, Héctor; "Una huella minúscula y difusa", Nueva Esfífera, nº. 15, Madrid, Ministerio de Cultura, febrero 1980, p. 16
- (12) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 112
- (13) Ibidem, p. 91
- (14) Ibidem, p. 66
- (15) Ibidem, p. 139
- (16) Ibidem, p. 142
- (17) Ibidem, p. 148 - 149
- (18) Ibidem, p. 143 - 144
- (19) Ibidem, p. 145
- (20) Ibidem, p. 147
- (21) Ibidem, p. 161
- (22) Ibidem, p. 220
- (23) Ibidem, p. 222
- (24) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, p. 92
- (25) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 157
- (26) Ibidem, p. 161
- (27) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 94
- (28) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 19
- (29) Ibidem, p. 19
- (30) Ibidem, p. 96
- (31) Ibidem, p. 161
- (32) Ibidem, p. 161
- (33) Ibidem, p. 149
- (34) Ibidem, p. 157
- (35) Ibidem, p. 161
- (36) Ibidem, p. 161
- (37) Ibidem, p. 149
- (38) Ibidem, p. 148
- (39) Ibidem, p. 140
- (40) Ibidem, p. 185
- (41) Ibidem, p. 205
- (42) Ibidem, p. 206
- (43) Ibidem, p. 207 - 208
- (44) Ibidem, p. 216
- (45) Ibidem, p. 67
- (46) Ibidem, p. 64
- (47) Ibidem, p. 64
- (47) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 95
- (48) Garcilaso de la Vega; Comentarios Reales de los Incas, Buenos Aires, Emecé, 1943, Tomo I, p. 72

- (49) Este tema aparece en La Biblia en Génesis 2,2-3; 21,28. Exodo 25,37. Números 28,11. Levítico 23,34. Apocalipsis 18-eto.
- (50) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 102
- (51) Ibidem, p. 101
- (52) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 101
- (53) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 13
- (54) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 96
- (55) Ibidem, p. 110
- (56) Ibidem, p. 111
- (57) Ibidem, p. 113
- (58) Apocalipsis, Cap. 9, versículo 1, La Santa Biblia, Madrid, Paulinas, 1964 p. 1442
- (59) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 111
- (60) Evangelio de Mateo: 24,19, La Santa Biblia, Op. Cit. p. 1178
- (61) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 100
- (62) Anderson Imbert, Enrique; Teoría y Técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 231
- (63) La Biblia: Mateo 26 y 27; Marcos 14 y 15; Lucas 22 y 23; Juan 18 y 19
- (64) Corominas, Joan; Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Madrid, Gredos, 1976. Ver "Cristo 1220-50. Lat. Christus, tom. del gr. Khristós, id; propiamente "el Ungido", derivado de Khrio, "yo unjo".
- (65) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 164
- (66) Ibidem, p. 165
- (67) Ibidem, p. 163
- (68) Ibidem, p. 164
- (69) Ibidem, p. 164
- (70) Ibidem, p. 163
- (71) Ibidem, p. 165
- (72) Ibidem, p. 215
- (73) Ibidem, p. 114
- (74) Ibidem, p. 216
- (75) Ibidem, p. 206
- (76) Ibidem, p. 178
- (77) Ibidem, p. 169
- (78) Ibidem, p. 187
- (79) Ibidem, p. 205
- (80) Ibidem, p. 206
- (81) Ibidem, p. 209
- (82) Ibidem, p. 197
- (83) Ibidem, p. 195 - 196
- (84) Ibidem, p. 203
- (85) Ibidem, p. 204
- (86) Ibidem, p. 207 - 208
- (87) Ibidem, p. 196, 197, 198
- (88) Ibidem, p. 197
- (89) Ibidem, p. 197
- (90) Ibidem, p. 197
- (91) Ibidem, p. 197
- (92) Ibidem, p. 197
- (93) Ibidem, p. 198 - 199
- (94) Ibidem, p. 199
- (95) Ibidem, p. 195 - 196
- (96) Garcilaso de la Vega ; Op. Cit. p. 73

- (97) Ibidem, p. 76
- (98) Guzmán, Flora; La España de Goya. La Historia informal, Madrid, Altalena, 1981, p. 22 - 23
- (99) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 200
- (100) Ibidem, p. 204 y 202 - 203 respectivamente
- (101) Ibidem, p. 20
- (102) Ibidem, p. 206
- (103) Ibidem, p. 206
- (104) Ibidem, p. 208
- (105) Ibidem, p. 216
- (106) Ibidem, p. 130
- (107) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 101
- (108) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Buenos Aires, Fabril, 1972, p. 108
- (109) Ibidem, p. 145 - 146
- (110) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 119
- (111) Tizón, Héctor; Fuego en Casabindo, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 104
- (112) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 101
- (113) Ibidem, p. 12
- (114) Ibidem, p. 34
- (115) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 168
- (116) Ibidem, p. 168
- (117) Ibidem, p. 169
- (118) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 106
- (119) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 101
- (120) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 173
- (121) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 179
- (122) Ibidem, p. 167 - 168
- (123) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 111 - 112
- (124) Ibidem, p. 123
- (125) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 169
- (126) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 109
- (127) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 179
- (128) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 193
- (129) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 27
- (130) Ibidem, p. 19
- (131) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 17 - 18
- (131) Ibidem, p. 95 - 96
- (132) Ibidem, p. 96
- (133) Ibidem, p. 102
- (134) Ibidem, p. 100
- (135) Ibidem, p. 102
- (136) Ibidem, p. 95
- (137) Ibidem, p. 97
- (138) Ibidem, p. 98
- (139) Ibidem, p. 99
- (140) Ibidem, p. 99
- (141) Ibidem, p. 101
- (142) Ibidem, p. 100
- (143) Ibidem, p. 102
- (144) Ibidem, p. 95 - 96
- (145) Ibidem, p. 96 - 97
- (146) Ibidem, p. 97
- (147) Ibidem, p. 96

- (148) Ibidem, p. 100
- (149) Ibidem, p. 100
- (150) Ibidem, p. 101
- (151) Ibidem, p. 102
- (152) Ibidem, p. 95
- (153) Ibidem, p. 99
- (154) a/autor; Ferrocarril a Bolivia. La acción del Senador Nacional Don Domingo T. Pérez. Para la realización de esta obra y el trazado de la vía por Humahuaca. Antecedentes legislativos y de otro orden, Buenos Aires, Ed. Cia. Sud Americana de Billetes de Banco, 1908, p. 5. Para mayor información sobre la historia de este ferrocarril, consultar págs. 128 y siguientes.
- (155) Ibidem, p. 3
- (156) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 11
- (157) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 173
- (158) Tizón, Héctor; A un costado de los rielos, México, Andrea, 1960
- (159) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 69 - 70
- (160) Ibidem, p. 69
- (161) Ibidem, p. 88 - 89
- (162) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 117
- (163) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 70
- (164) Ibidem, p. 72
- (165) Ibidem, p. 70
- (166) Ibidem, p. 173
- (167) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 117
- (168) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 168 - 169
- (169) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 117 - 118
- (170) Tizón, Héctor; "Una huella minúscula y difusa", Op. Cit. p. 12
- (171) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 96
- (172) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 118
- (173) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 160
- (174) Ibidem, p. 81
- (175) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 168
- (176) Ibidem, p. 117
- (177) Ibidem, p. 74
- (178) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 135
- (179) Ibidem, p. 115
- (180) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 26. El parentesis es nuestro
- (181) Ibidem, p. 52
- (182) Ibidem, p. 48 - 49
- (183) Ibidem, p. 38 - 39
- (184) Ibidem, p. 225
- (185) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 115
- (186) Ibidem, p. 172 - 173
- (187) Tizón, Héctor; "Los árboles", Cuadernos Hispanoamericanos, n.º. 358 Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, abril 1980 p. 14 - 15
- (188) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 13
- (189) Ibidem, p. 18
- (190) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 116
- (191) Ibidem, p. 48

- (192) Ibidem, p. 225. El paréntesis es nuestro
- (193) Ibidem, p. 141
- (194) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit.
p. 172
- (195) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 51 - 52
- (196) Ibidem, p. 67
- (197) Tizón, Héctor; El isotancioso y la bella, Op. Cit. p. 22
- (198) Ibidem, p. 25
- (199) Virgilio; La Eneida, en Obras completas, Barcelona, Montaner y
Simón, 1967, p. 160. El paréntesis es nuestro
- (200) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit.
p. 181
- (201) Ibidem, p. 135 - 136
- (202) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 174
- (203) Ibidem, p. 57
- (204) Ibidem, p. 63
- (205) Ibidem, p. 10
- (206) Ibidem, p. 110
- (207) Ibidem, p. 63

III. PROCESO AGENCIAL

1. Conflictividad social: Marginación y dependencia.

Una amplia franja de la realidad social regional ha sido elegida e incluida dentro del cerco narrativo de los cuentos de Tizón. Estas estructuras sociales seleccionadas están encarnadas en personajes que tienen como denominador común distintos tipos de marginación: racial, social, económica, cultural, histórica y hasta fisiológica.

1.1.- Grupos marginados.

La marginación que, en sentido lato, es sufrida por el propio noroeste respecto del mítico Sur, centro neurálgico del país constituido por el Río de la Plata y la pampa húmeda, es también, en sentido restricto y local, el "gestus social" dominante en la región. Abarca a distintos grupos humanos del espectro sociológico del noroeste; sus pacientes no son sólo los puneños, sino también los indios de zonas bajas, los peones o sirvientes, los forasteros y hasta los "opas", minorados mentales, víctimas de discriminación de origen fisiológico.

1.1. 1.- Puneños.

El puneño, que aparece en la mayor parte de los cuentos, ya sea como actor personal (por ejemplo: "El ladrón", "El alfarero"), o bien, como actante colectivo encarnado en un pueblo (por ejemplo: "Petróleo", "Mazariego"), en un grupo (por ejemplo: "Historia olvidada", "Frontera", "El traidor venerado"), o en una comunidad regional (por ejemplo: "Señales...", "En vano oruda guerra"), es siempre paciente de distintas

clases de marginación. Padece una primera marginación racial porque es indio; una social, porque es casta de sirvientes o proletariado rural; otra económica, porque es pobre o despojado; y finalmente una cultural, porque debe ocultar su cultura y someterse (al menos exteriormente) a la aculturación del dominador.

1.1. 2.- Indios de zonas bajas.

Junto a los puneños, indígenas de zonas altas herederos de las culturas andinas, aparecen esporádicamente en las obras otros tipos autóctonos como son los indios de regiones bajas y tropicales, provenientes de tribus de inferior desarrollo cultural y por lo tanto más sometidos y explotados que los andinos. Son los "chaguanos", chiriguano, paraguayos (de la región del Chaco), que aparecen en "Fuegos artificiales" o en "El Traidor venerado".

1.1. 3.- Peones y sirvientes.

Otro grupo social sometido es el formado por "coyas" y mestizos que trabajan en el servicio doméstico de las "salas" o cascos de propiedades rurales, en la Puna o en los valles intermedios. Son, por ejemplo, "Remberto", el peón-asistente de "Historia olvidada"; Juan, el palafrenero, y demás criados que aparecen en "Tres mujeres"; los criados, ama de llaves, mozos de campo, personajes de "Un viaje en tren", "Neblina de la tarde" o "Matildita", acostumbrados al ultraje y al sometimiento o, en el mejor de los casos, al paternalismo de sus señores. Finalmente, como arquetipos de esa opresión humillante, aparecen los esclavos del amo gringo que, en el cuento "La laguna", transportan en

angarillas a su patrón:

"Luego los peones, sentando al señor Smiles en el sillón de mimbre colocado en la parihuela, lo cargaron sobre sus hombros y emprendieron el regreso a la casa en las montañas" (1).

1.1. 4.- Los forasteros.

Una clase peculiar de marginados es la constituida por los forasteros, que pueden provenir de otras zonas del país, como puede ser el imponderable sur, o del extranjero propiamente dicho. Algunos son oriundos de países limítrofes con menores posibilidades laborales, como es el caso "del chileno" en "Historia olvidada", de "los paraguayos" en "Fuegos artificiales", o de "esos bolivianos roñosos" en "El desertor y la mujer que hacía cálculos". Otros proceden de migraciones extranjeras que ingresaron al país por el puerto de Buenos Aires, como "el turco" en "El mundo, una vieja caja de música...". Algunos, en fin, son de procedencia desconocida como el charlatán y trashumante de "El jactancioso y la bella". Todos sufren algún tipo de discriminación, son subestimados o inspiran desconfianza.

1.1. 5.- Los "opas".

Los marginados fisiológicos merecen mención aparte por el protagonismo especial que les concede el autor, eligiéndolos como agentes de varios relatos, sobre todo en el primer libro de cuentos. En "Matilda", "Fuegos artificiales", "Un hijo de Belcebú", "La gata", "Gemelos", aparecen estos subnormales que a su marginación social (generalmente son criados, huérfanos, desheredados o parias), agregan su tara

física. Cabe informar en este punto que el cretinismo, originado por el bocio, endémico hasta no hace mucho tiempo en el noroeste, debido a la falta de yodo, fue un mal muy difundido en la región. "El opa", nombre regional dado "al tonto", voz quechua "UPA": idiota, era un tipo muy frecuente en el medio, vértice de bromas y anécdotas, y recogido en las páginas de la literatura regional (2).

1.2.- Grupos dependientes.

1.2. 1.- La aristocracia retrógrada.

En el corpus narrativo de Tizón también están representadas las clases dominantes, que oprimen a las capas intermedias o bajas de la población, pero que, a la vez, sufren una marginación histórica con respecto de sus pares de otras regiones más actualizadas y prósperas del país. Son esas viejas aristocracias provincianas, retrógradas y decadentes, tercamente rebeldes al progreso, paternalistas y despóticas, condenadas también, como sus súbditos, a desaparecer o a transar con los nuevos tiempos. Exponentes de este grupo social son, en los cuentos, el señor de "horca y cuchilla" que encarna al intransigente dueño de casa, en "Un viaje en tren"; el patrón puneño venido a menos, en "Historia olvidada"; el "pater familias" autoritario y machista, en "Tres mujeres" y en "Regreso"; el ex-juez dedicado a la política para matar el tedio, en "Historia olvidada"; el abogado principal que hace de médico y de sacerdote, en "Iuria Novit Curia".

1.2. 2.- Las mujeres.

Las mujeres de esta clase dominante se escinden de ella, como subgrupo marginado por los hombres de su casta y por los prejuicios y tabúes sexuales de su medio. Son varios los cuentos en los que el dramatismo de la acción pasa por la frustración personal de la mujer de rango principal, asfixiada por las escasas alternativas que le ofrece su condición. Sirven como muestra los cuentos "Tres mujeres" o "Nebolina de la tarde".

1.2. 3.- Los grupos de presión que dependen del sur.

Los grupos de presión, aparentemente no marginados, son los que extraen beneficios o ejercen su autoridad sobre la región, pero que, en realidad, responden a los mandos del Sur. En los cuentos aparecen como políticos, soldados, gendarmes, jerarquías eclesiásticas, profesionales técnicos, etc. que ejercen, en lo que les compete, su cuota de opresión y escarnio o usufructo de la región, pero que sufren, a su vez, la discriminación del poder central.

2. Dinámica de las relaciones amorosas.

2.1.- Coexistencia de dos códigos morales.

El análisis de los distintos contextos en la obra de Tizón nos ha mostrado la convivencia, en la región del noroeste argentino, de dos culturas diferentes: la puneña, rural, de vertiente indígena; y la urbana provinciana, heredera de la colonia española y encarnada en las clases dominantes y medias. Hablamos de coexistencia cultural ya que el puneño, aunque ha sido derrotado, nunca se ha sometido (salvo superficialmente),

porque no ha tranzado con el opresor ni ha aceptado sus valores. Este hombre se mantiene fiel a una cultura ancestral que tiene su axiología, su teología, su lógica, su moral, propias, distintas de las del "blanco", que responde al código cultural "occidental".

En el plano de las relaciones amorosas la obra de Tizón constata cómo cada grupo cultural se rige por códigos morales distintos. El grupo de los puneños, herederos de la moral indígena, que engloba también a la clase social baja al servicio de los señores en los valles intermedios y en las urbes provincianas, responde a comportamientos sexuales más libres o naturales, a la vez que sumamente pudorosos. El grupo social dominante, responde a lo que entendemos por "moral tradicional" sujeta a unas normas discriminantes, rígidas y represivas para las mujeres, y permisivas y amplias para los hombres.

Los climas asfixiantes que rodean a las mujeres de provincia, pacientes de acalladas frustraciones sentimentales y sexuales, son materia predilecta de la cuantística de Tizón. La discriminación sexual de las mujeres y sus dramáticas consecuencias aparecen tratadas, desde distintos ángulos, en los cuentos "Neblina de la tarde", "Tres mujeres", "Iurria novit curia", "El jactancioso y la bella", "El desertor y la mujer que hacía cálculos".

2.2.- Comportamientos amorosos en el grupo dominante.

Analizaremos primeramente la dinámica de las relaciones amorosas en la clase dominante, plasmada estupendamente en el cuento "Tres mujeres". Este curioso cuento-saga, con lagunas de sucesión impuestas tanto por la brevedad propia del género como por objetivos estéticos del autor, narra las frustradas relaciones amorosas de las mujeres de tres

generaciones familiares. Dentro de la circularidad del cuento, y del "eterno retorno" temporal, reiterado marco filosófico de las obras de Tizón, las tres mujeres son una y la misma, y sus gestos amorosos adquieren ritualidad arquetípica:

"Y que el hecho de amar era único y siempre igual a sí mismo a través del tiempo, y a la vez efímero y permanente" (3).

"...y en esa hipotética misma hora (el amor) volvía a asomarse hoy por impulso de una memoria remota e inconsciente..." (4).

2.2. 1.- Relaciones "permitidas" y "excluidas".

El código moral que rige el comportamiento sexual de este grupo social admite cierto tipo de relaciones amorosas "legalizadas" y rechaza otras como inmorales (mores - costumbres). "En la categorización de las relaciones amorosas -dice Barela Jácome- se nos ofrece la doble posibilidad de clasificación, la basculación hacia uno de estos campos: Las relaciones amorosas ajustadas a cierta moral tradicional, prescripta por la normativa religiosa o legislativa, y las relaciones sexuales libres, al margen de los códigos preestablecidos". E inmediatamente añade un párrafo sobre los criterios antropológicos de Levi-Straus que fundamentan su esquema: "El antropólogo Levi-Straus señala claramente los dos universos semánticos de las dos interrelaciones amorosas. Las relaciones sexuales "permitidas", reglamentadas, prescriptas, ordenadas por un código moral-cultural, caen dentro del campo de la cultura. Las relaciones sexuales "excluidas", prohibidas, rechazadas, no socializadas jurídicamente, se engloban dentro del campo de la naturaleza"(5). En los cuentos de Tizón las relaciones "excluidas" son protagonizadas por jóvenes

nes mujeres, que viven un amor apasionado y efímero a riesgo de su reputación y del desprestigio y la condena sociofamiliar. Las relaciones "permitidas", por su parte, son tediosas y frustrantes para el personaje femenino que las practica, y que aparece generalmente asfixiado bajo el rol exclusivo de madre o esposa sometida y abnegada, que se le adjudica.

2.2.1. 1.- Paradigma de relaciones ilícitas.

Al aplicar el esquema de Lévi Straus a la complejidad amorosa del cuento "Tres mujeres", destaca la naturaleza ilícita de los amores de las tres jóvenes que se suceden en la línea temporal como agentes del relato. El primero es el amor real o imaginario de la Niña Paula y el Capitán Rudecindo Vargas, trunco a causa de la guerra, y de cuyo recuerdo exasperado vive la protagonista. El nudo del conflicto la muestra, ya solterona y al borde del delirio, tratando de revivir el apasionado pasado por medio de un ritual erótico-convocante, en el que el amado desaparecido es sustituido por otro hombre. El texto, ex profeso ambiguo, deja entrever la insinuación sensual de la mujer a un inidentificado "visitante", que, puede conjeturarse, es Julián, el mozo de cuadra, sirviente de la familia:

"No puedo, dijo el visitante (...) Ella, sueltos los cabellos (...) mientras alguien, detrás de las vainas verdes de los bejuocos, luego de haber llevado un caballo moro, rechoncho y fiero, hacia los rastrojos, había vuelto a su escondite, cercano al regato y ahora, desnudo de la cintura para abajo, temblaba" (6).

La segunda relación heterodoxa es la extraña iniciación sexual de María de las Mercedes -tullida, muda y ciega de nacimiento-, por parte de un desconocido, "el hombre del sombrero puntiagudo", que, con el estímulo erótico, logra hacerla reaccionar del monótono letargo en que vive y conjura para siempre su soledad:

"María de las Mercedes tenía sus ojos muy dilatados y brillantes: "Un hombre es un olor diferente; un cuerpo duro; una respiración alterada".

La madre ya sólo atinaba a aferrarse a su trisagio; no contaban las penas, ni los tíos-republicanos y despreocupados. Y el hombre que tenía un sombrero puntiagudo, que tenía a la ciega en sus brazos, a quien ya había vuelto a vestir, la colocó nuevamente en su cuna. Y fue cuando ella se quedó allí, transformada, adormecida, lánguida, pero ya nunca más sola" (7).

En páginas subsiguientes, la tercera mujer de la saga familiar nos enteramos de que el trágico saldo de aquella relación sexual fue que María de las Mercedes, su antepasada, no "había muerto de esa muerte piadosa y canónica de que mueren las niñas ciegas (sino) de un aborto mal procurado" (8).

La tercera actitud amorosa marginal la constituye la conducta erótica, excéntrica e impúdica, con que la "niña Paulita" manifiesta su rechazo a una moral sexual hipócrita. Por un lado, la liberalidad de Paulita y el sarcasmo de su relación pseudo-incestuosa con el "primo Abelardo" no es sino una actitud para "éspater"; y lo consigue, porque escandaliza, no sólo a los demás familiares: "...cuando todos los demás se enteraron dijeron que estaba loca..." (9), sino al propio Abelardo, su cómplice, que, sin embargo, la juzga desde los cánones de la moral convencional:

"También recordaba, ligeramente divertida ahora, la cara, la furia de Abelardo (...) cuando comprobó que no era virgen" (10).

Por otro lado, su exhibicionismo impúdico es la forma desesperada de enrostrar la hipócrita relación, no asumida, entre su madre y el Sr. José. Finalmente la "moral convencional" triunfa, y su rebeldía termina sofocada con una "boda de conveniencia":

"Luego Paulita descendió el resto de los escalones, completamente desnuda, abrió la puerta y penetró en la sala donde su madre aún de luto y el señor José, sentados no lejos de la chimenea sin calor, habían bebido té y soportaban ahora en sendas pequeñas copas un denso jarabe de tunas.

Muy poco tiempo después fue casada" (11).

Las tres mujeres son en realidad una y la misma, el arquetipo femenino de las relaciones heterodoxas e ilícitas, del amor apasionado y fugaz, condenado por la moral dominante.

2.2.1. 2.- Paradigma de relaciones lícitas.

Hay otras mujeres en el relato que constituyen el grupo oponente; son las mujeres "madres" y "esposas", las de las relaciones amorosas lícitas y convencionales. El paradigma de este tipo femenino lo constituye, dentro del árbol genealógico familiar, la madre de Don Nicolás Álvarez a la que éste pone de ejemplo:

"Mi madre jamás pensó (...) Y se dedicó a tener hijos: quince"(12).

En este eje paradigmático se sitúan las respectivas esposas de las tres generaciones de Álvarez: Anoticiada, mujer de Nicolás, madre de la "niña Paula"; la esposa del Dr. Álvarez, madre de María de las Mercedes, la niña ciega; y la esposa del último Álvarez, "taciturno por la hipoteca",

madre de la "niña Paulita".

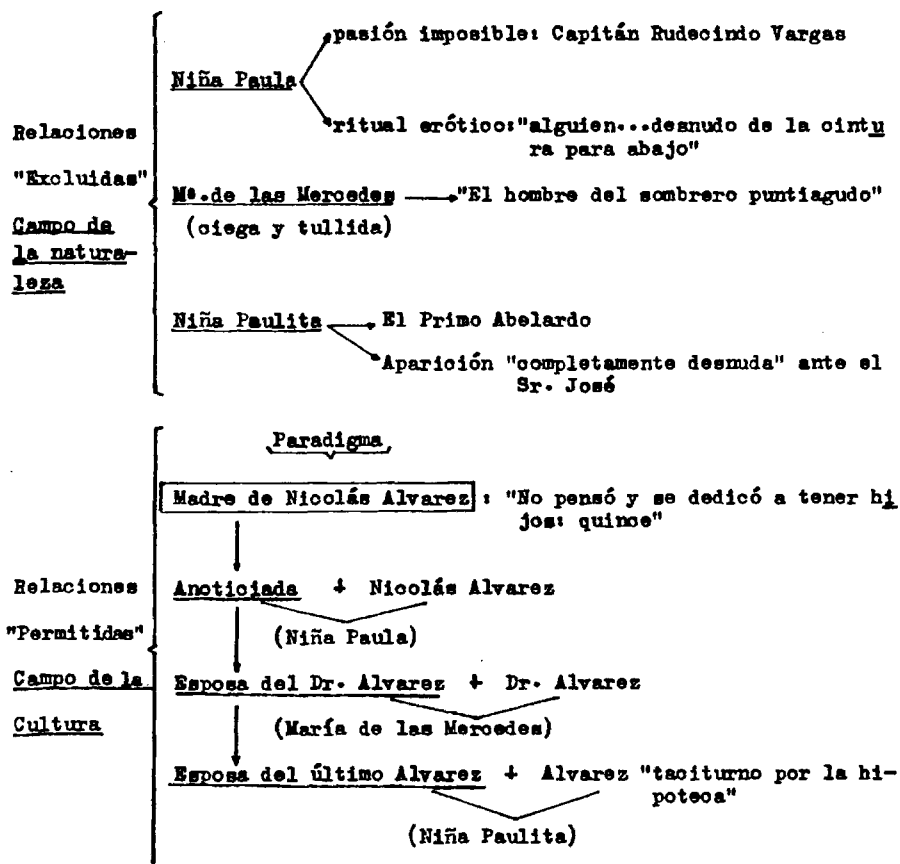
Estas tres mujeres, que han encauzado su vida sexual a través del matrimonio, de las relaciones "lícitas" prescriptas por la normativa religiosa y legislativa, son exponentes de sometimiento, marginación y tedio en el campo de la vida amorosa. El deber conyugal convencional y rutinario, que une a las parejas por conveniencias, sin respetar afinidades, atracción mutua, incentivos afectivos ni apasionamiento, trae aparejada una dura cuota de frustración, sobre todo para la mujer, con quien las normas son más rígidas y represivas.

La frustración afectivo-sexual lleva a la mujer a buscar paliativos. Unas se refugian en el placer de la gula o en el llanto, como doña Anoticiada que "...muy baja y rechoncha, abandonó la mesa llorando" (13). Otras pasan de la idiotez de la ignorancia a la enajenación de una piedad exagerada, como la esposa del Dr. Alvarez que, "ignorante y excitada por lo que suponía (afrontar viuda) el destino" (14), comete el desatino de franquear la puerta al forastero, y, una vez ocurrido el desenlace, "sólo atinaba a aferrarse a su trisagio" (15). Algunas, en fin, se consuela con una supersecreta pasión, con la infidelidad de corazón, como lo insinúan las largas tertulias mantenidas por la esposa del último Alvarez y el Sr. José, y la generosidad sospechosa con que este último detiene la bancarrota familiar:

"...había perdido la razón igual que el viejo doctor (Alvarez), como su taciturno padre bajo el peso de la hipoteca sobre el fondo, que, sin embargo, el señor José se había anticipado a solventar hacía mucho tiempo" (16).

2.2.1. 3.- Adaptación del esquema al cuento "Tres mujeres"

Dentro de la clasificación de Lévi-Straus, las jóvenes de la saga familiar mantienen relaciones "excluidas" que caen dentro del "campo de la naturaleza", mientras que las esposas y madres mantienen relaciones "permitidas" que pertenecen al "campo de la cultura". El siguiente esquema recoge la dinámica de las relaciones amorosas en "Tres mujeres":



2.2.1. 4.- Amor apasionado: relaciones ilícitas.

En la circularidad filosófica y estructural de esta obra, las tres mujeres con relaciones "ilícitas" son instrumentos que encarnan, a través del tiempo, al amor apasionado, verdadero agente que, con fuerza avasallante, transgrede las normas a pesar de los riesgos. Este tipo de amor se da en las "relaciones excluidas", caracterizadas en situaciones límites tan intensas como efímeras:

(Paulita) "...pensó que en realidad era imposible amar, o era imposible amar eternamente; que tal vez fuera lícito amar sólo un instante, intensamente, para después recordar, y envejecer. Y que el hecho de amar era único y siempre igual a sí mismo a través del tiempo, y a la vez efímero y permanente" (17)

2.2.1. 5.- Amor convencional: relaciones lícitas.

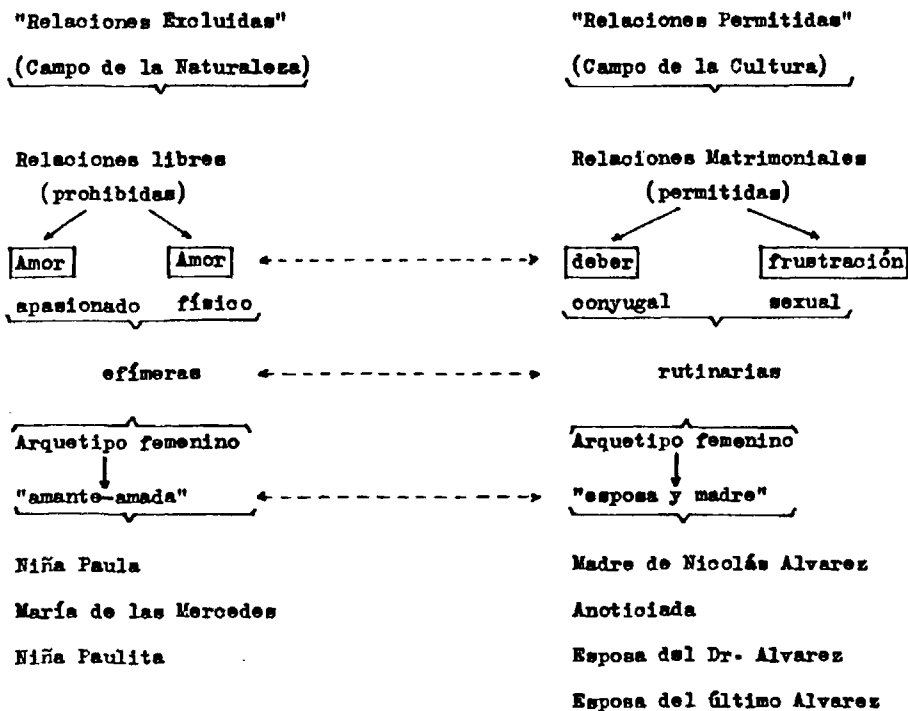
Como contracara del amor apasionado de las "relaciones excluidas" se da el amor convencional y rutinario, que, más que amor, es deber conyugal. Está amparado por la normativa legislativa y religiosa y cae dentro del campo de las "relaciones permitidas". Tras su legalidad formal esconde frustración personal y, muchas veces, algún tipo de coacción, sobre todo para la mujer, principal víctima de estas paradójicas "relaciones lícitas":

"-Las mujeres no deben pensar- había advertido el padre, (...) por que le da por elegir, se ponen tristes y a la larga se enferman. (...) -Mi madre jamás pensó. (...) Y se dedicó a tener hijos: quinientos" (18).

2.2.1. 6.- Esquema de oposiciones.

Es clara la polarización de las relaciones amorosas en los dos campos señalados por Lévi-Straus:

ESQUEMA DE RELACIONES AMOROSAS en la clase dominante



2.3.- Comportamientos amorosos en el grupo puneño.

2.3. 1.- Proximidad al "campo de la naturaleza"

Comparativamente con la predominante represión sexual en las clases urbanas, en la Puna existe mayor naturalidad y libertad sexual, por lo que, a grandes rasgos, podría decirse que las relaciones amorosas en este grupo social están más próximas al "campo de la naturaleza", mientras que las del grupo dominante, en conjunto, caen dentro del "campo de la cultura".

Para evitar generalizaciones que manipulan la realidad es imprescindible matizar. En la Puna las relaciones amorosas, aunque comparativamente gozan de mayor naturalidad, tienen también, como toda normativa social, su código moral, sus actos lícitos e ilícitos, que no coincidan necesariamente con la moral tradicional occidental.

Por tradiciones ancestrales, concordantes con las de culturas de marcado acento rural, los mozos y mozas solteros gozan de gran libertad sexual; sus relaciones son libres y socializadas culturalmente, pero también, por idiosincrasia indígena, sumamente pudorosas dentro de esa naturalidad. Tizón, que ha captado en su obra estos matices distintivos del modo de ser puneño, encuentra también el estilo adecuado, insinuante a la vez que lacónico y con delicadeza, para plasmar el erotismo natural y pudoroso de los comportamientos sexuales puneños. Veamos unos ejemplos:

"El alcohol le iluminó los ojos, y el deseo. Paulina —una de las dolientes— tenía los dieciséis años de adentro para afuera y no lo pudo contener; en lo mejor de la tormenta ya estaban juntos, refugiados debajo del poncho azul en un rincón oscuro del cuar-

to contiguo al del velatorio; y la mano del Zurdo la misma mano, fue al encuentro de la mujer"

"Al montar aquella vez, de madrugada, aligerado del amor de Paulina, sintió que estaba ebrio" (19).

Entre las peculiaridades del código amatorio puneño se destaca la completa libertad e igualdad sexuales entre hombres y mujeres solteros, lo que hace que el ser madre soltera no suponga afrenta ni marginación y que los hijos pre-matrimoniales sean aceptados, sin deshonra, por el marido definitivo. Esta legalidad moral particular, totalmente distinta de la "occidental y cristiana", está magníficamente plasmada en un diálogo de El Cantar... que transcribimos a continuación:

"-¿Era hijo de usted?

-Parece mentira pero sí.

-¿Y cuyo fue el padre, si se puede saber?

-No se sabe; yo no tenía marido particular y justo en esos días hubo una confusión; no se puede saber bien. Don Pelayo buscó en el libro y le puso Anónimo de nombre" (20).

2.3. 2.- Normativa conyugal peculiar.

Existe también entre los puneños la tradición del "sirviñacu" o matrimonio de prueba que, según resulte, puede después de un determinado tiempo, consolidarse o disolverse. El matrimonio definitivo se inicia con toda naturalidad:

"yo tenía ganas ya y sus veinte años me ayudaron" (21).

Su constitución "de hecho" es reconocida por la comunidad sin que sean necesarios trámites civiles ni religiosos. Pero una vez constituido también respeta normas y tabúes. El matrimonio es monogámico porque, aunque en el antiguo incario se permitía la poligamia, ésta, en la práctica, estaba reservada a los jefes que podían darse el lujo de mantener más de una familia. La libertad sexual de los solteros y solteras es restringida en el matrimonio. Ya en la antigua civilización incaica los adúlteros pagaban, según el rango, con sus vidas; más tarde, el dominador europeo refuerza con preceptos religiosos esta norma matrimonial. En un cuento, "Historia olvidada", el adulterio es castigado con el uxoricidio, instigado por la suegra de la víctima:

"Cuando Salustiano por fin regresó, vio a su mujer embarazada, cohabitó con ella y luego de que los niños nacieran la mató a golpes de machete y con la ayuda de su madre la enterraron lejos"(22).

2.3. 3.- Desfase moral en el choque de dos legalidades.

Como en el noroeste argentino coexisten dos civilizaciones, la puneña y la occidental, el inevitable contacto entre ambas hace a veces chocar sus distintas legalidades. En estos casos, generalmente sale perjudicada la moral fideista y consuetudinaria del puneño, avasallada y manipulada por la "letra escrita" y la normativa oficial. En el juego de mala fe con los dos códigos morales reside la tensión del cuento "El desertor y la mujer que hacía cálculos", en el que el joven forastero usa una y otra legalidad, según su conveniencia, para lograr su propósito: eximirse del servicio militar. Primeramente forma pareja "naturalmente" según los usos y costumbres de la Puna: "Yo tenía ganas ya y

sus veinte años me ayudaron" (23). Luego convence a la joven puneña pa-
ra tramitar un matrimonio civil al que ella, desde su código, no en-
cuentra sentido ni necesidad moral, pero que acepta, entusiasmada por
los beneficios que, le dicen, reportará:

"-Ahora vamos a casarnos.

-Pa qué querés- dije yo.

-¿Cómo para qué? La gente debe casarse.

Y yo dije: -Tá bien".

(...)

"él dijo que por lo civil solo bastaba, que para la Iglesia ha-
bía tiempo" (24).

Finalmente la joven descubre la celada: la legalidad oficial ha servi-
do para el engaño moral. Pero ya no hay remedio porque las leyes aje-
nas obligan, y, las propias, no la protegen:

"¿Ahora qué me hago yo, casada y sin libertad?" (25).

Sin caer en maniqueismos fáciles, observamos que el saldo global
de los comportamientos amorosos en ambos grupos socioculturales opone
la sexualidad libre, sana y pudorosa de los grupos indígenas, a unas re-
laciones amorosas legalistas y represivas, generalmente hipócritas o
frustrantes, en las clases dominantes. Comparativamente, y sin mati-
zar, se puede decir entonces que las relaciones amorosas de las clases
urbanas, ordenadas según un código moral cultural, están próximas al
"campo de la cultura"; mientras que, las de los grupos puneños, de tradi-
ción sexual naturalista, caerían dentro del "campo de la naturaleza".
Pero también advertimos que el problema de fondo es la coexistencia, en
el noroeste, de dos civilizaciones diferentes, de vertiente europea, una,

e indígena, la otra. Cada una se rige por códigos morales culturales distintos, dentro de los cuales hay cabida para lo lícito y lo ilícito. El desfase se produce cuando chocan ambas legalidades, cuando, como ocurre normalmente, la moral dominante juzga con sus códigos el comportamiento del dominado.

3. Categorías agenciales.

Sabemos que sobre el espacio narrativo y de acuerdo con las estructuras socioculturales y la conflictividad social, el autor organiza acciones y acontecimientos protagonizados por distintas categorías de "actantes", personajes no acabados que se definen en sus actuaciones (26). La operatividad resultante, las relaciones en las que esos personajes se comprometen, crean la pirámide funcional y secuencial que constituye el relato. La relación lógica de núcleos unidos por solidaridad origina las secuencias y la sintaxis secuencial, a la vez que los núcleos, "unidad base", "átomos narrativos", son la función (27).

3.1.- La búsqueda de identidad como macrofunción dominante.

Tanto en la obra de Tizón, como en la de los otros escritores que analizamos en esta investigación, encontramos que la búsqueda de identidad es una función básica y persistente. Es recurrente en los cuentos a nivel de función cardinal o como mero indicio o información. Su reiteración en los distintos niveles y su importancia significativa nos hace aislarla como macrofunción dominante. Esta comprobación no se queda en el campo de la sintaxis narrativa sino que es corroborada por otros enfoques psicociológicos y de historia nacional. Desde es-

tas perspectivas, desarraigo y nostalgia parecen ser immanentes al argentino:

"La Argentina es un país ficticio, remoto. Todos nos estamos yendo, siempre; así como todos estamos volviendo para aquí" (28).

Borges lleva a "boutade" esta definición cuando dice que "ser argentino es un acto de fe". Pero sabemos que hay razones históricas de peso que explican este comportamiento. La Argentina, extenso país con escasa población autóctona, ha sido poblada por inmigraciones más o menos recientes. Los inmigrantes, de diversos orígenes, sobre todo europeo, se concentraron principalmente en Buenos Aires y la pampa fértil, donde están las mejores fuentes de trabajo. Resultó así el país macrocefálico de hoy, con un desequilibrio distributivo de población que permite hablar, en términos generales, de dos zonas opuestas. El Río de la Plata, por un lado, con la mayor concentración de habitantes, en su mayoría de origen europeo, lo que se llamó socarronamente "La pampa gringa". El Interior, por otro, casi vacío en proporción, que conserva el tipo criollo, resultado del mestizaje de la conquista española, junto a pequeños núcleos de población indígena que aún subsisten, y a alguna incidencia de la inmigración.

Cuando se habla de la falta de identidad del argentino, se hace referencia, aunque sin aclararlo, a ese "país de aluvión" que, por su preponderancia numérica, es tomado como representativo de la totalidad, y que, de alguna manera, condiciona la psicología social del resto. En este sentido desarraigo y nostalgia son características de

"este país que aún no acierta a descubrir de qué lado están los propios y los ajenos, el alba, la oscuridad" (29).

La preocupación principal de este hombre, producto de la inmigración, es la búsqueda de su identidad. De allí la obsesión por sus raíces que, naturalmente, lo llevan fuera del país. Esto explica que el viajar sea para el argentino artículo de primera necesidad. Lo importante es el desplazamiento como búsqueda, por eso el rumbo no cuenta demasiado.

"...sólo quería viajar, moverme, sentirme desplazado; no sé qué hacer de mi vida, por el momento" (30).

La nostalgia es la frustración de esa apetencia innata; la añoranza de mundos ignotos sobre los que tiene una congénita e idealizada referencia, pero que nunca podrán ser realmente suyos, porque la tierra donde nació le ha impuesto, de alguna manera, su marca:

"vos te irás como yo me fui, estarás hablando todo el tiempo de aquello que dejaste, lo recordarás a cada paso, te detendrás de pronto en ese instante que está colgando allí, de tu nostalgia, pero no volverás, no podrás hacerlo" (31).

La necesidad de viajar se proyecta en dos sentidos. Por una parte, es una necesidad de desplazamiento espacial, extrínseco:

"Lo mismo pude haberme desplazado por el sur, hacia Tierra del Fuego..." (32).

Pero ese desplazamiento extrínseco es signo de otro más profundo e intrínseco, como es la necesidad de viaje interior, de búsqueda de sí mismo, de la propia identidad.

"Sé que estoy huyendo hacia adentro (...) Sólo veo estas tierras castigadas por la sal, estas piedras manchadas por una recóndita riqueza, pulidas por la intemperie; observo los rostros de mis compañeros, a bordo del tren, sus ojos aparentemente inexpresivos, invencibles, sin ansiedad ni esperanza, abiertos y desvelados que, a pesar de todo, arden leve y firmemente, y callan, como si el vivir fuese un ejercicio disciplinado, una armonía inconsciente y un descanso" (33).

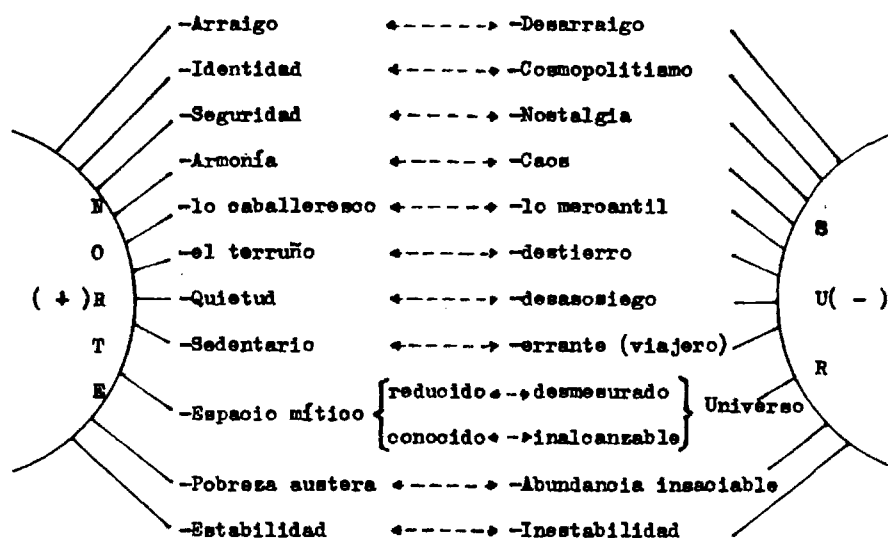
Este huir hacia adentro admite una doble lectura: como internación física en el interior del país, en búsqueda de lo firme, lo estable, las raíces; o como movimiento psicológico de introspección, en búsqueda de "armonía", de "descanso", del sosiego que da el conocimiento de sí mismo.

3-1. 1.- Las dos argentinas: contraste entre Norte y Sur.

El Noroeste en general y la Puna en particular son el ámbito específico de la narrativa de Tizón. El Sur, que puede fluctuar, según el texto, desde Salta o las zonas tórridas del mismo Jujuy, respecto de la Puna, hasta el austral Buenos Aires, es en realidad lo ajeno, lo distante, y sólo aparece mencionado como punto de contraste. Frente al desarraigo y la nostalgia que encarna el cosmopolita y disperso Sur, el Norte significa raíces, origen, seguridad:

"De nada somos seguros hasta no saber de quién descendimos" (34).

En lo que hace al tema de desarraigo y nostalgia, el Norte convoca una constelación de atributos positivos que, opuestos a los negativos del sur, ofrecen un modelo plural de idealización:



La tierra es (o mejor dicho, era) el eje vital de ese orden social estable del Norte:

"Ya ven ustedes, antes de que llegaran los capitanes de milicos, los políticos, los ferroviarios y los turcos, todo venía de la tierra: la oveja servía para comer y para dormir abrigado, la coorsuela para hacer música de viento de sus canillas, la lana para sombrero y para cordel de acomodar cargas o cordel para matar; el chivo para bombos y cajas; la tierra para casa, cama, tumba, para virques de agua, de chicha, de comida; el cardón para travesaños y alfajías, el maíz y la papa sólo para comer. Dios andaba por aquí tan necesitado como nosotros y varios lo vieron y hasta con algunos discutí. Antes, cuando tampoco habían llegado los asnos a comerse la poca comida de las ovejas, las llamas y las vicuñas. Cuando merodeaban los suris y sólo eran pillados para arrebatarnos algunas plumas de sus colas por el puro gusto del baile y del homenaje" (35).

La madre-tierra, deificada en la Pacha-Mama, es quien sustenta y nutre:

"Usted sabe que el recién nacido está atado con una soguita al vientre que lo ha parido; bueno, aunque la cortamos a esa soguita, la madre es la madre. Lo mismo sucede con la tierra de uno" (36).

La tierra es principio y fin, cuna y sudario:

"la gente acostumbraba morir en el mismo lugar donde había nacido" (37).

El terruño es el espacio sagrado, limitado a medida humana, y entrañable a la afectividad:

"quédese en esta tierra (...) que abarca poco y se ve que aprieta mucho. Yo he sido muy infeliz por ser inspector viajero y por no tener a alguien en algún lugar, en seco, que me esperara..." (38).

3.1. 2.- El Norte: un orden en extinción.

Pero los atributos positivos del Norte no son sino un modelo de idealización, como ya apuntamos, porque responden a un orden social en extinción, a un mundo ensimismado e incommunicado, marginado de la historia y congelado en sí mismo. Son atributos que, aunque valiosos por sí, no tienen asidero en la realidad, porque provienen de una civilización que no supo o no pudo "acomodarse a los signos de los tiempos". Una vez perdida la armonía entre hombre y tierra que le daba sentido, y perjudicado, por otras coyunturas históricas, el orden social, la cosmovisión y los valores de la civilización puneña agonizan sin esperanza ni porvenir. Ante el agotamiento de la vitalidad y la frustración de toda perspectiva, al puneño sólo le queda emigrar, o ensimismar-

se refugiándose en el pasado, añorando un antiguo esplendor perimido e irrecuperable:

"De la antigua belleza de esta tierra sólo existe el cielo, claro y muy alto. Pero ahora vamos quedando los dueños de algunas casas y las casas únicamente; los otros van desapareciendo por muerte o viajes hacia el sur, y dicen -es todo cuanto sabemos- que, siendo aquí señores, allá se transforman en sirvientes, porque así es la maldición del desterrado" (39).

Ante la condena a muerte que pesa sobre su mundo, el puneño adopta distintas actitudes. Puede optar por la salvación individual que supone irse hacia el sur, aunque esto tampoco redime porque trae aparejado destierro, sometimiento, pérdida de identidad y una nostalgia que él no conocía:

"nos van pareciendo pobres y sordas estas tierras, llenas de viento, con majadas flacas y -avariciosos- busamos otras verdes y pobladas; cambiamos silencios por ruidos. Pero, quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde el color de los ojos, ya no se llama igual. Y aunque logre afortunarse tampoco ya es el mismo, tiene otro color de piel y de noche y aún de día sueña siempre un mismo sueño que le está recordando alguna cosa dulce y perdida" (40).

Hay otra actitud más principista, según la cual, aunque tentados por el Sur, los hombres dudan y se cuestionan porque el abandono de su tierra les parece un pecado de ingratitud. En un texto se relaciona este punto con el pasaje clásico de Ulises y las sirenas: y se insinúa que, para quedarse en su tierra, el puneño necesita algo más fuerte que su

mera voluntad, ya que le llamado del Sur, como el canto de las sirenas, es prácticamente irresistible:

"...aquellos marineros a quienes ataban a los palos porque tan locos querían tirarse al mar, todo por ir aveloriados detrás de unos cantos, así parece que debemos atarnos a la propia patria. Peñazo, barco de piedra. Dicen que antes, en este país, llovía y que había lagos y hasta mares y campos verdes con grandes vacadas ¿y ahora, sólo porque no llueve y está todo salado y seco nos vamos a ir, abandonándolo?" (41).

Finalmente están los que se quedan, sólo unos pocos, a morir con su tierra, como el capitán que no abandona el barco y sufre estoicamente su destino:

"No hice mal a nadie; he yacido orientado siempre hacia el norte; no he matado ni robado; no he forzado mujer vieja ni joven; sólo he pronunciado algunos discursos, y pudiendo llegar a bachiller o procurador, he preferido quedarme en este lugar para que no lo ocupen forasteros. También he preferido la honra a la prosperidad —agregó, llorando sin ruido—. Algo de lo que he escrito no merece ser quemado... Pero he debido ahogarme en el río y en cambio estoy yéndome de viejo" (42).

3.1. 3.- Evocación de una Edad de Oro irre recuperable.

Es innegable, pues, que el Norte significa arraigo e identidad, pero es innegable también, y de aquí nace el trasfondo desgarrante de la obra de Tizón, que esa identidad se apoya en el pasado pero no tiene por venir. Su sostén está en "la evocación elegíaca de una Edad de Oro, ya remota e irre recuperable" (43).

3.1.3. 1.- Antecedentes históricos.

Si nos atenemos a los hechos históricos, respetados, por otra parte, en la obra de Tizón, sabemos que fueron dos las épocas de apogeo del noroeste argentino. La primera se remonta al esplendor del mundo

indígena precolombino en el que la región, tras beneficiosas influencias, entre las que se destacan la aymara y la incaica, alcanzó un gran desarrollo económico, cultural y social. Es la época edénica

"de los antiguos dioses" (44),

"de los que templaban el fierro con el fuego y el rocío, los tejedores y los miradores de cometas y luceros" (45);

es el tiempo del pasado mítico y ritual

"Cuando merodeaban los suris y sólo eran pillados para arrebatar—
les algunas plumas de sus oclas por el puro gusto del baile y del
homenaje" (46).

El historiador Canals Frau en Las civilizaciones prehispánicas de América, sitúa este apogeo en lo que clasifica como etapas clásica y post-clásica del área de cotradición del noroeste argentino. Dice al respecto que la etapa clásica, que comienza alrededor del siglo IV de nuestra era, acusa influencias nuevas, procedentes de regiones vecinas, entre las que cabe suponer, estaban las tiahuanacoides y otras de las llanuras vecinas, donde se desarrollaron culturas como la de La Candelaria y la Chaco-santiaguense, que compartían rasgos andinos y amazónicos por igual (47). La etapa post-clásica, la más corta porque fue interrumpida por la llegada de los españoles, datada "Hacia mediados del siglo XV en que se manifiestan serias influencias peruanas que denotan una íntima vinculación del Noroeste con el Imperio de los Incas (...). Son numerosísimas las pruebas de carácter histórico, arqueológico y etnográfico (...)" entre otras, la de cronistas y los documentos; las arqueológicas entre las que el "Camino del Inca" que unía Cuzco a Chile, atraviesa toda la región y a lo largo del cual se encuentran "tambores" y obras defensivas

con clara impronta incaica; la toponimia incaica como "La Paya" e "Incahuasi" en la provincia de Salta; además de la cerámica, metalurgia, trabajo de piedra y folklore regional, en los que la influencia incaica no admite dudas" (48).

La segunda etapa de esplendor corresponde al auge colonial alcanzado por la región en el siglo XVIII, cuando florece la Gobernación Intendencia de Salta del Tucumán como núcleo importante del comercio de mulas con el Alto Perú. Este apogeo es más bien urbano, como lo observa el historiador Atilio Cornejo cuando dice que "El siglo XVIII es el siglo de oro de la muy noble y leal ciudad de Lerma o San Felipe en el valle de Salta" (49). El esplendor urbano colonial, su riqueza nacida del comercio de mulas, son evocados por "el patrón", personaje del cuento "Historia olvidada", en el texto que citamos a continuación:

"Y aunque este país ya no era el mismo, el hombre recordaba. Iba recordando de cuando era un joven gordo de sangre ardiente y sed inagotable y viajaba de a caballo, con sus pantalones blancos, de pueblo en pueblo, muy prósperos y alhajados por entonces, cuando había oro y algunas veces llovía. Y ahora otra vez cabalgaba detrás de aquellos mismos años. (...) llegaba a la ciudad, trampolín de su meta, amasando ya quizá en su corazón las imágenes lambrequinadas de sus portones sobre la plaza del Gato, los frontispicios de piedra viva, los espesos murallones, la rica carpintería de los balaustres, los portales maravillosos de ese fantasma señorial de la gloria de Dios. Se dulceaba el caballero varias leguas de antemano con el son de los recios aldabones contra la puerta del solar (...). Después, los péndulos giratorios, los almadanes de bronce, las palancas de cada uno de los poderosos cabrestantes donde se enjugaban las cuatro mulas, los crujientes malacates de madera de tipa, cedro, soto, algarrobillito o nogal, la oínea sonrisa de los mascarones de yeso, el susurro de las enaguas almidonadas (...), mulas aún ensilladas a las puertas de los mesones, veteranas, escarrocando orgullosas, pagadas de sí por esa travesía alta y seca de media patria" (50).

Esta recreación, del refinamiento colonial de las ciudades porteñas, puede ser corroborado por crónicas de la época que seguramente conoció el autor. El historiador Atilio Cornejo cita el siguiente párrafo de

las "Memorias" del General Tomás de Iriarte, quien recuerda su paso por Salta en 1816: "Cuando se llega a Salta viniendo del Perú, se experimenta una sorpresa agradable, el clima es delicioso y la tierra muy productiva, las costumbres son más cultas, el trato más amable; y diré de paso que siempre he extrañado que siendo Salta una población interna y tan distante de Buenos Aires, se encuentre más civilización que en Córdoba y Tucumán, y más analogía con aquella capital hasta en el traje y buen tono de la sociedad" (51). La mutación de ciudades hidalgas en centros mercantiles la señala Romero al decir: "En el mundo en el que establecieron, (las ciudades hispánicas) estaban destinadas a ser —como finalmente fueron— ciudades burguesas y mercantiles. Pero la fuerza del proyecto originario las constreñía para que fueran ciudades hidalgas, porque hidalgos quisieron ser los grupos dominantes que se formaron en ellas. Y lo fueron mientras pudieron, aunque disimulando que estaban dispuestos a ceder a la tentación de la burguesía" (52).

A propósito de un detalle cualquiera los textos rescatan resabios del esplendor colonial, pero los muestran en su actual caducidad. Así por ejemplo, la descripción de una casa señorial sirve para aludir, con economía y sutileza, a la pasada hidalguía urbana que no pudo evitar la decadencia pero que, sin embargo, se resiste obstinadamente al progreso:

"...en la ciudad (...) su casa, una construcción antigua con cuatro habitaciones fronterizas y saguan en medio, recoleta, amplia, tercamente rebelde al presente y a las ideas actuales del confort (...) la sala que vagamente olía a mocho, a melancólica decadencia..." (53).

3.1. 4.- Declive del noroeste eclipsado por el
puerto del Sur.

Si bien el declive del Noroeste comienza a partir del incremento mercantil de Buenos Aires tras la "Ley de Comercio" que, dictada en 1778 por Carlos III, rompe el monopolio del puerto único de Cádiz, el golpe de gracia es asestado en el siglo XIX a raíz de la "Guerra del Pacífico" y con la llegada del ferrocarril que, paradójicamente, ascen-
túa la decadencia y el aislamiento de la región (54). En distintos pa-
sajes de la obra se establecen paralelismo entre la invasión de los
conquistadores españoles, que quebrantó el orden indígena, y la llegada
del ferrocarril, que representa una nueva profanación y trae la despo-
blación y muerte de la Puna:

"El ferrocarril, cuya punta de riel ya había superado el pueblo, ahora avanzaba, a golpes de martillo y dinamita, rumbo a la fron-
tera. Ellos habían oído de este camino nuevo, que llegó traspo-
niendo los cerros para atravesar la paramera, sembrando el mundo
de ruidos extraños y de asombro el ánimo de bestias y de gentes.
También de temor; un viejo, remoto, inmemorial temor en estos
hombres -quienes sólo se desplazaban de a pie, cuando era neces-
rio- que inconscientemente reviviría otros miedos, aquellos pro-
vocados -según voces de los ancestros- por los primeros hombres
que llegaron del mar, de barbas y caballos, y ataviados de fie-
rros y también de aparatos de muerte y espanto, en otros tiempos,
cuando los árboles del bosque, en las tierras bajas, crecían y
morían invictos y únicamente se producía para consumir, no para
vender y enriquecerse" (55).

Con un movimiento de retrospección y superposición, el texto asocia dos
momentos históricos fundamentales en la decadencia de la región. La ma-
quinaria del tren y la punta del riel despiertan reminiscencias de unos
remotos hierros, los de los conquistadores, que también traían muerte y
quebranto. El autor juega con dos recursos, claves en la obra, como son
el marco mítico de superación y leyenda y los recuerdos que actuali-

zan un pasado remoto.

"Es indudable que, como estudia Canals Frau, el Noroeste Argentino, o sea, la extensa región andina que ocupa el noroeste de la República y que comprende las partes montañosas de las actuales provincias de Jujuy, Salta Tucumán, Catamarca, La Rioja y el norte de San Juan, representa lo que modernamente se entiende por un área de notradición. Es decir, un conjunto de territorios que, pese a colijar a varios pueblos y culturas más o menos distintas, constituye no obstante una unidad mayor que perdura a través del tiempo y del espacio" (56). Y, partiendo de esta realidad, también es cierto que lo que en términos generales supuso progreso para la zona, no lo supuso igualmente para todas sus partes. Así, por ejemplo, el apogeo colonial que la región alcanzó gracias al comercio de mulas, de alguna manera incidió negativamente en la Puna. La profanación que trae aparejada esa prosperidad es insinuada en la siguiente cita:

"Ya ven ustedes, antes de que llegaran los capitanes de milicos, los políticos, los ferroviarios y los turcos, todo venía de la tierra: la oveja servía para comer y para dormir abrigado, la corzuela para hacer música de viento de sus canillas, la lana para sombrero y para cordel de acomodar cargas o cordel para matar; el ohivo para bombos y cajas; la tierra para casa, cama, tumba, para virques de agua, de chicha, de comida; el cordón para travesaños y alfajía, el maíz y la papa sólo para comer. Dios andaba por aquí tan necesitado como nosotros y varios lo vieron y hasta con algunos discutí. Antes, cuando tampoco habían llegado los asnos a comerse la poca comida de las ovejas, las llamas y las vicuñas. Cuando merodeaban los suris y sólo eran pillados para arrebatarlos algunas plumas de sus oclas por el puro gusto del baile y del homenaje" (57).

El texto asocia la llegada de los asnos, que terminaron con el magro forraje que sostenía a la fauna regional, con la llegada del tren, "los ferroviarios" junto a otros personajes, "milicos, políticos, turcos", que simbolizan, despectivamente, la prostitución de la región, y que -

son responsables del quebranto cultural y vital de la zona. Así como el comercio de mulas perjudicó en otra época a la naturaleza y al sug tento, la reciente penetración cultural del Sur, que posibilita el ferrocarril, incide mortalmente en la cultura y costumbres autóctonas.

Estos matices responden al devenir social de la Puma. Por ello es que el puneño raso, en el que prima el ascendiente indígena, proyecta sus añoranzas al pasado prehispánico; mientras que el criollo, mestizo con ascendiente español, añora la época colonial de prestigio y riqueza para su clase. Ambos, sin embargo, son puneños y este hecho actual los une e identifica por encima de las diferencias internas, frente a los recién venidos, los inmigrantes, los del Sur. Este fenómeno sociológico está connotado en la obra de Tizón en varias ocasiones; una de ellas es la curiosa enumeración de apellidos, en el El Cantar..., que demuestra la existencia, en la Puma, de apellidos indígenas e hispánicos en proporciones semejantes, lo que alude a las dos etnias de sus habitantes:

"Entonces desfilaron los de la A o sea Alvarez, Albarracines, Ap zas, Alanices; los de la B de Benicio y Barcootes; los de la C de Calpanchaices, Calapeñas, Colquis y Culouices; los de la M de Mamanices; los de la Ll de Llanes, los de la G de Guaritas, los de la Z de Zumbainos. Pero los Abraoaites que eran de la A se dejaron pasar y también la vieja Alancoay. La Eduarda Guanaotolay..." (58).

Las familias principales de la ciudad provinciana tienen también nombres españoles mientras que del sur vienen los inmigrantes, los nuevos en el país, como "Candiotti", que representa a la masiva inmigración italiana de principios del siglo XX:

"...costó la vida a cuatro jueces: los letrados Sánchez, Espadaña, Obregón y uno que llegó del sur, nombrado Candiotti" (59).

Con "Candiotti", el trato es menos respetuoso que con los demás letrados y se advierte un ligero matiz de sorna en esa sutil calificación del participio pasado: "nombrado". Los textos recogen el orgullo antiguo del norteño que, consciente de la decrepitud de su mundo o de la inoperancia de sus valores, se aferra obstinadamente a ellos y, desde allí, es capaz de menospreciar al dinero y la moderna sociedad mercantil a la que nadie se resiste. El Norte es ensalzado porque, aún agónico, representa raíces, magia, identidad, mientras que el Sur es tratado despectivamente porque se identifica con el poder y los valores nuevos del vertiginoso mundo comercial:

"...cuando él -su antepasado inmediato, la parte de su abolengo que más afamaba -(...) se creyó cornudo y escupiendo sobre los pergaminos los repudió para después huir (...) sobre una mula hacia el norte, no hacia el sur -tierra de saladeros, rúbulas y factores de comercio- sino hacia el norte, donde aún vuelan los pájaros santos y la magia no ha oído los decretos consulares, y las hembras vírgenes suelen aún hacerse fecundar por los ríos..." (60).

3.1. 5.- Reivindicación del Norte como arraigo.

El fuerte austrero indígena del noroeste argentino, tanto en la realidad, como en el cerco narrativo de la obra de Tizón, entronca directamente, hacia el Norte, con las culturas andinas de Bolivia y Perú, de tradición indígena. Son numerosas las alusiones a este enraizamiento:

El Comisionado, personaje de El Cantar del profeta y el bandido, en su balance de vida, apunta como precepto nunca olvidado, el haber "yacido orientado siempre hacia el norte" (61), lo que atestigua la indudable dirección de sus raíces. La copla popular, recogida por el autor, relaciona a Ramayoo, pueblo puneño, con Tarija, en la actual Bolivia:

"En Tarija un pajarillo
silbaba unos tristes sonos
cuidate de Ramayoo
donde roban corazones" (62).

En otros pasajes se mencionan los caminos del noroeste que unen con Bolivia y Perú desde tiempos remotos y son testigos de una historia común:

"...el camino flanqueado de pircas con penoas e higueras polvo—
rientes, tan lleno de recuerdos, a su vez, de antiguas pisadas
de hombres y cabalgaduras, de borrosas huellas de ruedas forja—
das en herrerías de Salta y Potosí, tan mirado por cabizbajos
caminantes, obispos, mercaderes y soldados" (63).

Por esos caminos, vías umbilicales con el Norte, llegó la conquista española que, aunque supuso quebranto del antiguo orden, fue al menos "pobladora", en oposición a los caminos del Sur que sólo suponen "despoblación" y desarraigo:

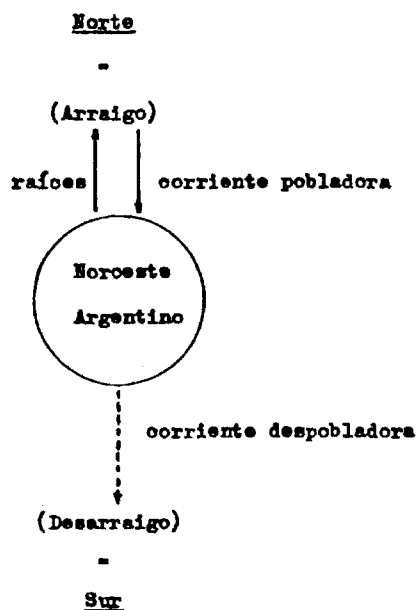
"...los otros van desapareciendo por muerte o viajes hacia el sur"
(64).

Inclusive hasta lazos familiares unen al provinciano a linajes de Bolivia:

"la antigua casa (del juez), edificada por un bisabuelo recién emigrado de Tarija a causa de ciertos desencuentros políticos" (65).

Y los apellidos puneños, como apuntamos, provienen en igual proporción de la colonización española y de las más remotas migraciones internas de las culturas indígenas, sobre todo aymara e inca, asentadas respectivamente en Tiahuanaco, al sur del lago Titicaca, y en Cuzco, actualmente Perú.

El siguiente esquema resume las simpatías y los rechazos del noroeste argentino en sus relaciones con el norte y el sur:



De todas estas consideraciones podemos concluir que, en la obra de Tizón, el noroeste argentino, unido por la Puna a las culturas mestizas de Bolivia y Perú, partícipe de esa tradición profundamente hispanoamericana, arquetipo de arraigo e identidad, de mitos y magia, de valores propios y entrañablemente humanos, resulta avasallado por un dudoso progreso que viene del Sur, y que representa al mundo de la tecnología, la publicidad, el consumo, el confort, importado a su vez de otra metrópoli ajena pero ejemónica. El protagonismo y la vitalidad centralizadora del Sur, y su prestigio como modelo paradigmático, impuesto al resto del país por los medios de comunicación, han logrado extender la falta de identidad y el desarraigo, patrimonio originario del Sur, hasta las regiones con más carácter del país, que se preciaban de ser cuna de raigambre.

Como testigo lúcido Tizón cronica objetivamente el caso de una civilización: la puneña en particular, la norteña en general, y da "la verdadera historia de esta tierra, la de su oscuridad y su derrota" (66). Pero su testimonio imparcial es permanentemente perforado por su complicidad con esos valores provincianos que, aunque vencidos históricamente y agónicos, responden a una sabiduría de vida que el autor comparte y reivindica.

4. Funcionalidad agencial, secuencial, modal, temporal.

Análisis estructuralista de algunos cuentos.

Acciones y acontecimientos son quizás la materia más móvil y mudable de una obra narrativa porque su propia esencia es devenir, actividad. De aquí nacen tanto su interés como su dificultad para la crítica. Consciente de estos riesgos que el propio tema supone, desegamos iniciar el estudio de las acciones y acontecimientos rectoros en la cuantística de Tizón con el mayor rigor científico posible. Para alcanzar este propósito hemos creído oportuno servirnos, como punto de partida, de una metodología estructural que, a pesar de presentar el inconveniente de una jerga técnica fea, y comprensible sólo para iniciados, tiene la gran virtud de posibilitar una descripción ceñida al texto, bastante exhaustiva y ordenada, de esta materia, escurridiza y viscosa por naturaleza.

Analizaremos separadamente algunos cuentos, como lo aconsejan los creadores de esta metodología, para obtener una descripción ceñida y minuciosa, no de cada obra en sí, lo que significaría un enfoque innamamente e incompatible con "la ciencia de la literatura", sino de "las virtualidades del discurso literario que las han hecho posibles" (67). Las conclusiones pormenorizadas sobre estos cuentos escogidos serán compaginadas, luego, con los lineamientos generales que sobre acciones y personajes se hayan extraído del resto de la obra del autor por medio de otras metodologías. En esta segunda etapa las conclusiones estructuralistas puramente descriptivas, serán completadas por las de un corpus metodológico más ecléctico, que las reafirme y enriquezca, y que permita a su vez, la valoración crítica de la que el formalismo reniega.

En la primera fase seguiremos la metodología de formalistas y estructuralistas por lo que remitimos a las obras más representativas de Todorov, Barthes, Bremond y Greimas, entre otros, para unificar terminología y criterios de análisis. Recordamos los postulados estructurales sobre el "sentido" de una obra literaria al estar incluida en un sistema superior, que agrupa obras de otros autores y obras del pasado. Todorov cita a Tynianov al hablar del(o los) "sentido" (o función) como "la posibilidad de un elemento de entrar en correlación con otros elementos de la obra o con la obra en su totalidad" (68). La unidad base de sentido, el "átomo narrativo", como la llama Bremond, es "la función". La función se aplica a acciones y acontecimientos que agrupados en "secuencias" engendran "relato" (69).

4.1.- Análisis estructuralista pormenorizado:

"Matildita"

El primer cuento seleccionado es "Matildita" de El Jactancioso y la bella. La acción se sitúa en una "sala de finca" o casa principal de una explotación rural de provincia. La historia versa sobre la muerte del jardinero y la desaparición de "la niña Matildita", joven dueña de la casona.

Un subnormal, criado de la casa, es el narrador que, desde su perspectiva peculiar de retrasado mental, narra la acción de la que es actor.

El punto de vista de la narración es el que en el esquema de J. Pouillon aparece como "visión con" en la que el narrador sabe tanto como el personaje (70).

La técnica predominante es el monólogo interior controlado, enriquecido con la singularidad que supone la transcripción del lenguaje y la sintaxis propios del minorado, así como los vaivenes de su discernimiento subnormal. Como ejemplo citamos este párrafo que se refiere a lo que, en realidad, fue el paso del infirme por el juzgado y el calabozo y que, en su debilidad mental, confunde y asocia con la iglesia:

"Ellos comenzaron a discutir muchas veces me volvieron a llevar y yo ya sabía que me podía sentar en el banco de madera sobada como el del párroco por eso digo que era la iglesia o como la capilla con el crucifijo /lo mató dice el juez de la niña Matildita, lo mató a golpes pero quizás se golpeó al caer y me vuelven a llevar y traer pero yo tengo que irme al pozo pero también me gusta este banco igual al que tiene el señor cura y le pasaba la mano. No me gusta el otro cuarto tan cerrado y oscuro me llevan y me traen ante el juez (...)" (71).

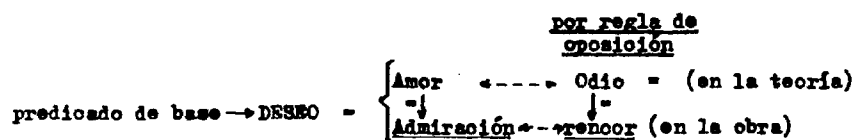
El tiempo juega con anticipaciones y recuerdos que vienen desordenada y arbitrariamente a la mente del personaje-narrador. El tiempo lento, vuelve e insiste en ciertos hechos que coinciden con los nudos del relato y las obsesiones del personaje-narrador.

En cuanto a los "modos del relato", priva el que Todorov llama "la representación" (72), ya que el monólogo remite al sujeto de la enunciaci3n que es "el tonto"; es por tanto marcadamente subjetivo o "performativo", según la clasificaci3n de Austin que retoma Todorov.

La moral externa, dada por el lector sin cuidado de la l3gica de la obra, presenta un absurdo crimen cometido por un subnormal que, por lo tanto, es irresponsable. Pero la moral interna se plantea el problema de los límites ambiguos e inciertos de la culpabilidad. Hay una intencionada oposici3n entre la irresponsabilidad criminal del idiota y de su juego macabro, por un lado, frente a su capacidad para el engaño al encubrir su autoría.

4.1. 1.- Predicado de base: el deseo

Si entendemos que los personajes se definen por sus relaciones con los otros personajes, y que estas relaciones aparentemente muy diversas, pueden reducirse a tres: deseo, comunicación y participación, el predicado de base de este cuento es el deseo en una compleja combinación de "amor", con "odio", su contrario según la "regla de oposición" (73). Se resuelve en la obra en sus variantes de admiración y rencor, móviles principales de la acción, de acuerdo con el esquema siguiente:



En el cuento actúa, por un lado, el rencor del "tonto" hacia la persona "niña Matildita" que encarna al superior. Ella lo hace trabajar, lo regaña y lo humilla y es causa de displacer:

"...la niña Matildita /regá las plantas no seas haragán las hortensias no es necesario pero regá, dice, que las florecitas no se levantan /"todo el día hociendo las mentas y yerbabuenas"(74).

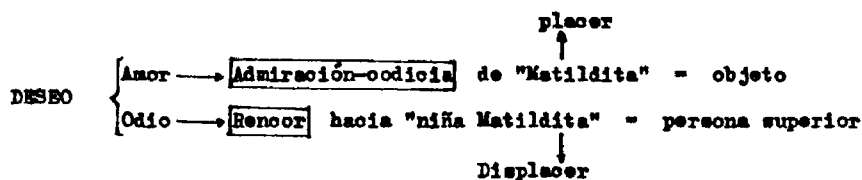
"La niña Matildita...siempre dice tonto, tonto" (75).

Por otra parte está, la admiración-odio a la "niña Matildita", como objeto precioso que el tonto quiere, como puede desear cualquier otro juguete placentero del que es un ejemplo el pajarito muerto que guarda

en su bolsillo:

"Agora ya tengo el chalchalero y la niña Matildita que hay que se-
car aunque el pajarito ta seco la niña Matildita sola que tiene
la cara lisita cuando tiro la soga y sube hasta el borde l'agua
y bien blanca" (76).

El predicado base "deseo" se da en una forma compleja que incluye am-
bos contrarios de la regla de oposición:



El rencor del tonto hacia su amita Matildita, a la que quiere dentro de
sus limitaciones psicofectivas, y que lo desprecia, se manifiesta en
el texto con economía y sutileza. El desprecio de Matilde hacia el ton-
to está tanto en el apelativo despectivo: "tonto, tonto", como en las
regañinas "no seas haragán", del ejemplo antes citado. La captación, por
parte del tonto, del desprecio de su amita, que es lo que genera "el
rencor", la advertimos en el hecho de que es el propio idiota quien, en
su monólogo, demuestra que el trato despectivo no le ha pasado inadver-
tido. La injusticia de su situación de sirviente humillado, es la cau-
sa, consciente de su resentimiento:

"todo el día hociendo las mentas y yerbabuenas" (77).

El rencor se potencia además por el primitivo y empastado sentimiento amoroso, no correspondido, que alienta el débil mental en su inmadura afectividad.

El concurso de todos los habitantes de la casa que miman y sirven con veneración a "Matildita", crea el mito que contribuye a la desorientación afectiva del minorado, para quien "la niña" es un objeto bello que encarna lo valioso y apetecible. En el texto, un paralelismo evidente destaca el rango común que el juego macabro del idiota entabla entre la joven y el pajarito muerto:

"Agora ya tengo el chalchalero y la niña Matildita que hay que se oar aunque el pajarito ta seco la niña Matildita sola que tiene la cara lisita cuando tiro la soga y sube hasta el borde l'agua y bien blanca" (78).

4.1. 2.- Secuencias y funciones.

En "la lógica de los posibles narrativos" Bremond dice que "Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción" (79). Y clasifica a dichos acontecimientos, según favorezcan o contraríen el proyecto humano, en procesos de mejoramiento o degradación que, en el relato se combinan de distintas maneras: por "sucesión continua", "por enlase" o por "enlace". Aclara también que su esquema de análisis rechaza las nociones de héroe o villano como calificativos estables de los personajes ya que cada agente es el héroe de su propia secuencia. Desde su perspectiva sus compañeros son aliados o adversarios, clasificación que se invierte cuando se pasa de una a otra perspectiva. No hay un punto de vista privilegiado, del héroe o del narrador, sino una

pluralidad de perspectivas de los distintos agentes (80).

4.1.2. 1.- Perspectiva del actor-narrador.

Al aplicar esta metodología al análisis del cuento "Matildita", desde la perspectiva del actor-narrador encarnado por "el tonto" encontramos las siguientes secuencias:

1ª. Secuencia (de degradación): "humillación del tonto".

Desde la perspectiva del tonto, actor-narrador, hay un primer proceso de degradación en el que Matildita es agente y el tonto paciente de la acción. La secuencia es la humillación del tonto, e integra las tres funciones:

- a) degradación posible.
- b) proceso de degradación.
- c) degradación obtenida.

La función que abre: es la posible humillación del tonto por parte de Matildita, cuya virtualidad deriva, por un lado, de la diferencia de clase social de ambos actantes en la que uno es superior (Matildita es la patrona) y otro es inferior y subordinado (el tonto es un criado). Por otro lado, de la diferencia intelectual entre ambos, uno es normal y el otro subnormal.

La función que realiza: es la humillación en acto, contenida en los apelativos despectivos de Matildita "tonto, tonto", y en sus órdenes: "regá, no seas haragán".

La función que cierra: es la humillación conseguida, la conciencia del tonto de la subestimación por parte de su patrona:

"todo el día hociendo las mentas y yerbabuenas".

2ª. Secuencia (de mejoramiento): "venganza del tonto".

La primera secuencia, de degradación, está unida por "encadenamiento" a una segunda secuencia, de mejoramiento, desde la misma perspectiva del autor-narrador. Se trata de la revancha del tonto que tiene como predicado de base el rencor. Las tres funciones son:

- a) Venganza a realizar por medio de un daño a infligir a Matildita y, por su intermedio, a ese micromundo social que la rodea y adora.
- b) Crimen sugerido: el cadáver de Matildita está en el pozo.
- c) Venganza obtenida por medio de la apropiación y el juego macabro con el cadáver de "Matildita", y la comprobación, insensible, del dolor de los demás:

"Na Artemia dice se la llevaron pobre mi niña y corre sobre las rueditas(...)",

"(...) el fuez que ahora llora".

Hay relación directa entre la venganza, por medio del crimen, y el rencor del tonto a causa del desprecio con que lo trataba su amita.

"La niña Matildita tá durmiendo mojada como taba durmiendo en la cama siempre dice tonto, tonto" (81).

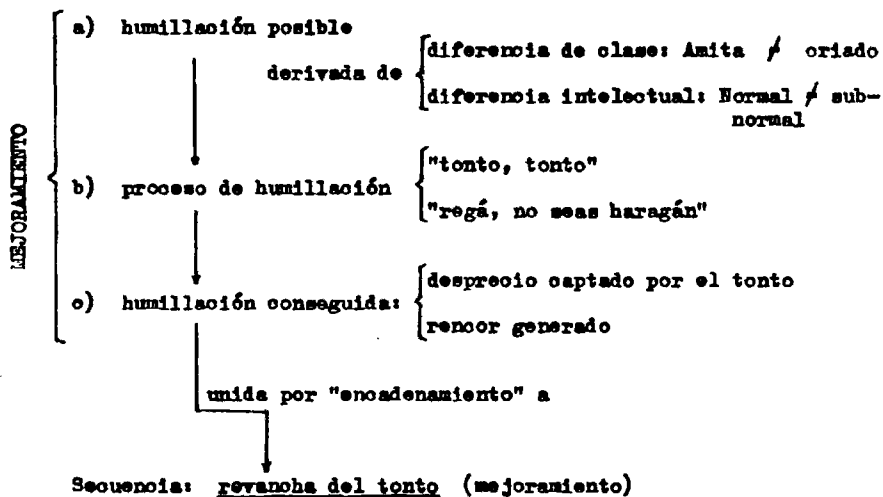
El tonto, antes siempre marginado, se convierte de paciente en agente al poseer el secreto del destino de Matildita que desvela y angustia a todos los demás:

"Ahora la andan buscando pero no van a encontrarla si no les avisa" (82).

El cuadro siguiente resume la sintaxis funcional y secuencial

Perspectiva del agredido: el tonto

Secuencia: humillación del tonto (degradación)



- DEGRADACION
- a) venganza a realizar.
 - b) crimen (sugerido): Matildita en el pozo.
 - c) venganza obtenida (de "paciente" a "agente")

38. Secuencia (por enlase): "eliminación del testigo"

La función (b) del proceso de mejoramiento o sea la ejecución del crimen de Matildita, se relaciona por "enlase" con una nueva secuencia que es "la eliminación del testigo". Elmerenciano, el jardinero, al ver, desde el techo, al tonto izar el cuerpo inerte de la joven se convierte en "adversario". Aunque lo elimina el azar, porque "del refalón fue a dar al suelo" (83), el tonto explicita su intención de rematarlo:

"...y no se movió tenía una mancha colorada bajo los tiradores, pero yo le pegué con el balde de madera..." (84).

Desde la perspectiva del "tonto" la eliminación del testigo es un proceso de mejoramiento, que consigue ayudado por el azar, y supone tres funciones:

- a) testigo a eliminar.
- b) eliminación.
- c) testigo eliminado.

La eliminación del testigo supone las funciones siguientes:

- a) fechoría a cometer: Elmerenciano que estaba en el techo comiéndose "los descarozados" lo interpela, "me dijo eh", en el momento en que estaba sacando del pomo el cadáver de Matildita. El hecho de sorprender al tonto "infraganti" convierte a Elmerenciano en adversario que hay que eliminar. Pero el azar contribuye y, por accidente, cae del techo y se golpea mortalmente con el cantero. Sin embargo el "tonto", posesionado de su función, lo remata golpeando con el balde el cuerpo inerte del jardinero: "El comiéndose los descarozados arriba del techo me dijo eh; del refalón fue a dar al su-

lo nel cantero, yo justo estaba sobre el borde del aljibe en el suelo y no se movió tenía una mancha colorada bajo los tiradores, pero yo le pegué con el balde de madera que había desprendido de la cadena y al desarrimarse del pozo el bulto se me fue bien dentro del agua. Tenía la boca llena de saliva colorada, Elmerenciano. Después le di con el balde duro y Elmerenciano se quedó quieto tirado en la mata de hortensias" (85). Esta es ya la segunda función de la secuencia o sea:

- b) el mismo acto de la fechoría: la eliminación del adversario, motivada por la conducta de protección que actúa en el subnormal como reflejo condicionado. Cometida la fechoría: "Y el Elmerenciano que ya no hay que contar porque tá sepulto y le prenden velas"(86) el proceso de mejoramiento se cumple porque el testigo fue acallado.

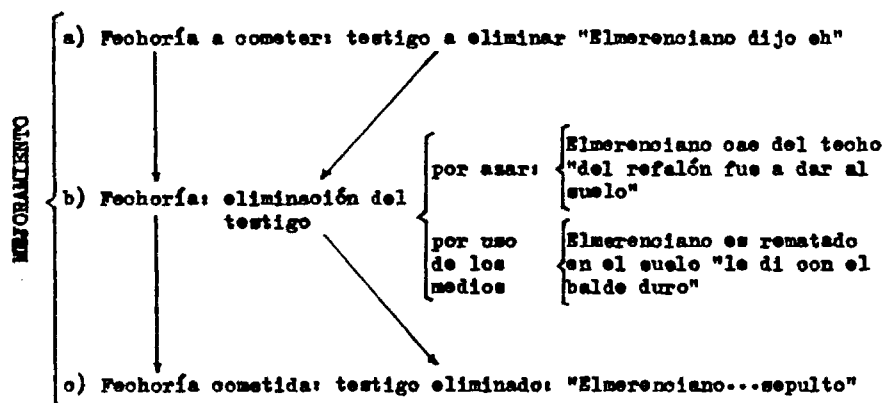
- c) Pero el adversario eliminado constituye la función final.

A continuación, el gráfico de las relaciones secuenciales y funcionales es el siguiente:

2°. Secuencia: Venganza del tonto

Mejoramiento { a) venganza a realizar.
 b) crimen ————— por enlave: = Testigo a eliminar.
 c) venganza obtenida.

3°. Secuencia: Eliminación del testigo: Elmerenciano = adversario



La eliminación de Elmerenciano, el adversario, es un proceso de mejora
miento desde la perspectiva del tonto, en cuanto que se ha beneficiado
con la eficacia de una conducta de protección:

"El Elmerenciano sabe, digo, pero ta hinchado y jiede" (87).

La eliminación del testigo se ha realizado por medio de una conducta "hostil", de "agresión" por la que se ha infligido al adversario (Elmenciano) un daño que lo aniquila como obstáculo.

4°. Secuencia: (por enlaces): "orimen a castigar"

Pero el daño infligido genera un hecho a castigar, una nueva secuencia, unida por "enlace o continuidad", que, desde la misma perspectiva del actor-narrador, supone un proceso de degradación. Al final del análisis comprobaremos que se trata de una degradación no obtenida, puesto que el paciente de la acción degradante, (el tonto), logra protegerse usando el "disimulo", variante del "engaño", al esgrimir una "celada" como conducta de protección.

Esta secuencia de "fechoría a castigar", integra la investigación de dos hechos luctuosos que complican el entramado de la acción. Por una parte, la muerte de Elmerenciano, que no está claro si fue un crimen o un desdichado accidente:

"lo mató dice el fuez de la niña Matildita, lo mató a golpes pero quizás se golpeó al caer" (88).

Por otra parte, la extraña desaparición de Matildita:

"-¿Y ella? ¿y ella? ¿entiendes? -dice el fuez" (89).

Las tres funciones que abren, realizan y cierran la secuencia son:

- a) muerte de Elmerenciano y desaparición de Matildita a investigar.
- b) investigación: El tonto es llevado preso, "esos hombres que me llevaron amarrado en tren" (90), e interrogado como presunto autor del primer crimen y como testigo del segundo hecho:

"lo mató dice el fuez de la niña Matildita, lo mató a golpes pero quizás se golpeó al caer" "-¿y ella? ¿y ella? ¿entiendes? -dice el fuez" (91).

Para evitar la consecución del proceso de degradación, en el que el tonto es el paciente, y la justicia, encarnada en distintos actores como el juez y los policías, es el agente, el "tonto" recurre a una celada como conducta de protección. Engaña al juez por medio del disimulo que sugiere un accidente de equitación ("y ella montada en un caballo blanco de galope"), y simula ausencia de información sobre los hechos que conoce de sobra pero que encubre al dar sólo una parte de la verdad:

"Yo lei dicho (al juez) que taba sacando agua nel arroyito y él se comía los desperitados.

-¿Y ella? ¿y ella? ¿entiendes? -dice el fues.

"y ella montada en un caballo blanco de galope".

El Elmerenciano sabe, digo, pero ta hinchado y jiede..." (92).

El Juez cae en la "oelada" y el sospechoso, que es en realidad culpable, se descalifica por medio del "disimulo" y la "simulación", logrando el engaño del agresor y el fracaso del proceso de degradación.

agredido → actor: "el tonto"

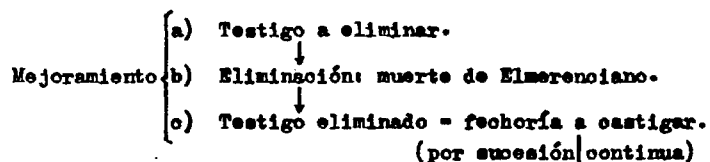
[illegible]

tonto → conducta de protección = "celada"

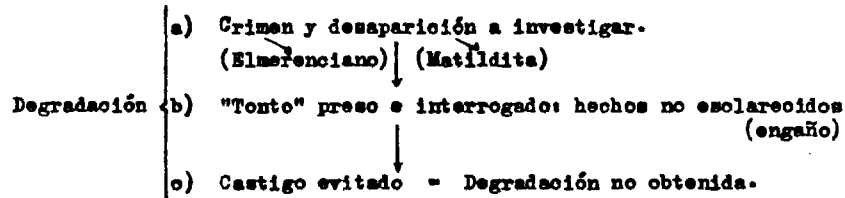
celada: "engaño" del agresor: { diezmulo: { cita al testigo muerto
oculta lo que sabe
simulación: { sugiere un accidente
al hablar del "caballo blanco"

c) de "fechoría a castigar" es el castigo evitado por la eficacia del engaño; por lo tanto el proceso termina con la degradación no obtenida. El gráfico del resumen es el siguiente:

3º. Secuencia "eliminación del testigo"



4º. Secuencia "fechoría a castigar"



4.1.2. 2.- Otras perspectivas.

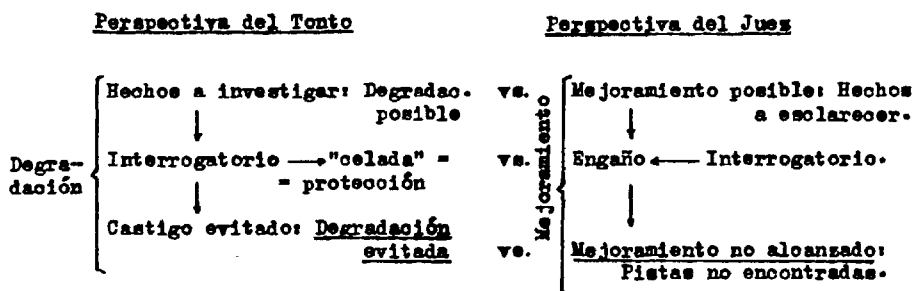
Desde la perspectiva del oponente, encarnado por el Juez, hay dos secuencias entrelazadas que se corresponden con los dos roles de juez y de enamorado que realiza el mismo actor, y cuyos predicados de base son también diferentes. Por una parte la participación es el predicado de base que relaciona al juez con el esclarecimiento de la muerte de Elmerenciano. Descubrir al culpable, si lo hay, e imponerle una condena son acciones propias de su tarea de magistrado. Por otra parte está el deseo que se manifiesta en amor hacia Matildita; amor que a su vez es correspondido:

"es el juez ese hombre pero es ese mismo que yo i'visto todo el tiempo con la niña Matildita" (93).

Es de tener en cuenta que este amor correspondido puede ser un motivo desencadenante de los celos del imbécil, en su infantil y a la vez compleja psicología.

La secuencia "fechoría a castigar", que suponía proceso de degradación desde la perspectiva del tonto y que culmina con la degradación no obtenida, desde la perspectiva del juez supone un proceso de mejoramiento que, truncado por el engaño, no logra su fin. Ambas secuencias están relacionadas por "enlace" ya que el acontecimiento — afecta a la vez a dos agentes animados por intereses opuestos: el tonto, que quiere ocultar los hechos, y el juez, que desea esclarecerlos. El fracaso de la degradación de la suerte del primero coincide con el fracaso del mejoramiento del segundo:

Secuencia: Hechos a esclarecer y castigar



4-1-2. 3.- Complejidad agencial y secuencial.

Desde la perspectiva del juez hay un doble predicado de base por que el actor "juez" entabla dos relaciones de distinta naturaleza, con otros dos actantes diferentes, aunque ambas son de signo positivo. El

juez es movido por el amor hacia Matildita y por el deseo de hacer justicia al investigar la muerte de Elmerenciano. Esta doble relación se da en el texto por medio de secuencias paralelas de mejoramiento, que concluyen, ambas, en el mejoramiento no obtenido. Las secuencias tratan de esclarecer la desaparición de Matildita y la muerte de Elmerenciano. El Juez es a la vez agente de las dos búsquedas y paciente de la pérdida de su amada, en un doble rol de ambivalencia, frecuente en los textos de Tizón y en este cuento en particular. El tonto, adversario-paciente en este caso, se protege con el engaño y hace fracasar ambos procesos de mejoramiento.

La secuencia "búsqueda de Matildita" comporta las funciones:

a) búsqueda virtual, nacida de su desaparición. b) implementación de los medios, que apelan al interrogatorio ocasional del "tonto", detenido por la policía con el fin de aclarar la muerte de Elmerenciano. La eficacia de la celada urdida por el "agredido" y la ineficacia del interrogatorio dirigido a otro fin culminan en c) la búsqueda infructuosa, con lo que el proceso resulta de "mejoramiento no obtenido".

La secuencia paralela "esclarecimiento de la muerte de Elmerenciano" se abre con la función a) que es la virtualidad de esclarecimiento de una muerte sobre cuyas causantes duda el juez,

"lo mató dice el juez de la niña Matildita, lo mató a golpes pero quizás se golpeó al caer" (94).

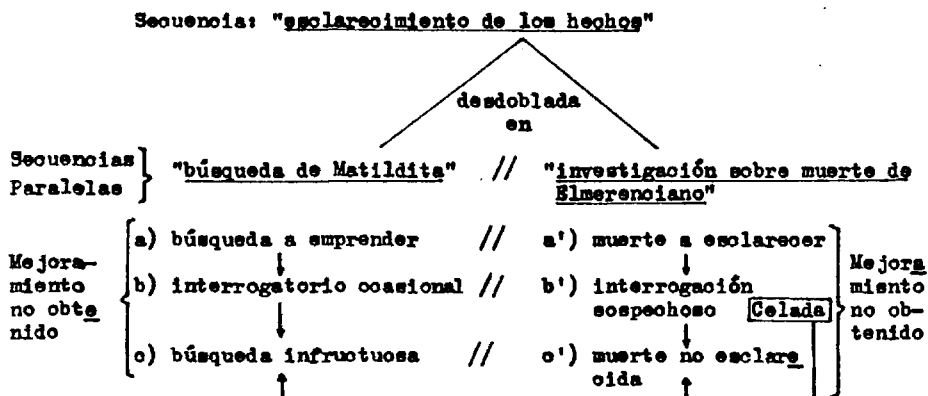
La función b), que realiza, es el interrogatorio del sospechoso, manipulado por el agredido que esgrime la simulación y el disimulo para engañar al agresor. La conducta de protección funciona y el juez es despiestado con lo cual la función c) es de signo negativo. La muerte no

es esclarecida y el mejoramiento no se obtiene.

El esquema siguiente resume el paralelismo funcional:

Perspectiva del Juez:

predicados de base "amor" respecto de Matildita
"participación" respecto de Elmerenciano



La celada, conducta de protección que esgrime el tonto, es eficaz y compleja. Por una parte, el disimulo encubre parte de la verdad:

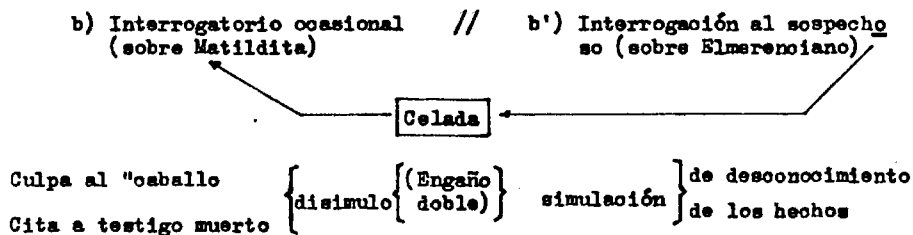
"y ella montada en un caballo blanco de galope.

El Elmerenciano sabe, digo, pero ta hinchado y jiede..."

Por otra parte, la simulación del desconocimiento de los hechos desorienta al juez:

"Yo lei dicho que taba sacando agua nel arroyito y él se comía los despepitados".

Los interrogatorios cruzados resultan ineficaces; el engaño que trama el subnormal a propósito de la interrogación sobre la muerte de Elmerenciano, resulta que encubre su complicidad en la desaparición de Matildita. Las funciones centrales de ambas secuencias paralelas son - afectadas por el éxito de la "celada", que actúa sobre ambas y las interrumpe, frustrando los procesos de mejoramiento que cada una había emprendido.



4.1. 3.- Agentes, adyuvantes y oponentes.

La conversión de los puntos de vista hace que las nociones de agente, aliados y adversarios se inviertan cuando se pasa de una a otra perspectiva. El ensayo de Bremond sobre "La lógica de los posibles narrativos" tiene un apartado esclarecedor sobre este tema: "La posibilidad y la obligación de pasar así por conversión de los puntos de vista, de la perspectiva de un agente a la de otro son capitales para la continuación de nuestro estudio. Ellas implican el rechazo, al

nivel de análisis en que trabajamos, de las nociones de Héroe, "Villano", etc., concebidas como distintivos de una vez para siempre a los personajes. Cada agente es su propio héroe. Sus compañeros se califican desde su perspectiva como aliados, adversarios, etc. Estas calificaciones se invierten cuando se pasa de una perspectiva a la otra. Lejos, pues, de construir la estructura de un relato en función de un punto de vista privilegiado —el del "héroe" o del narrador—, los modos que elaboramos integran en la unidad de un mismo esquema la pluralidad de perspectivas de los diversos agentes" (95).

En el cuento "Matildita", desde la perspectiva del agente-narrador cubierta por "el tonto", los adyuvantes son circunstancias y acontecimientos que cumplen el rol de aliados. La subnormalidad del tonto, y su irresponsabilidad, a los ojos de las otras personas normales, constituyen circunstancias que favorecen su proyecto. También coadyuva a su causa el azar, que posibilita la eliminación real de Elmerenciano como testigo. El resbalón de Elmerenciano, ambigualmente producido por un carozo, por la sorpresa ante la macabra escena que ve desde el techo, o por ambas cosas, es, en la urdimbre notacional del cuento, una circunstancia del azar que actúa como adyuvante.

El rol de oponente está disgregado en varios actores. El primer oponente es Elmerenciano, el testigo, prontamente eliminado, con lo que se neutraliza la posibilidad de su acción perjudicial. Lo demuestra la sorna recóndita del tonto al proponerle como testigo, sabiendo que está muerto y no puede testimoniar en su contra.

"El Elmerenciando sabe, digo, pero ta hinchado y jiede".

Otro oponente es el juez, que se propone averiguar la desaparición de Matildita y la muerte de Elmerenciano, pero que equivoca la dirección

ción del interrogatorio y subestima al testigo, con lo que pierde la pista que tiene entre las manos, además de caer en la celada del subnormal. Este gasta toda su eficacia y utiliza todos los medios a su alcance, valiéndose inclusive de su retraso y subnormalidad.

En la ambigüedad que caracteriza a las acciones y acontecimientos de las narraciones de Tizón, y que en el capítulo sobre valoración crítica destacaremos como uno de los principales aciertos de su estilo, es posible adjudicar al juez otro rol más, como oponente, por el hecho de tener una relación amorosa correspondida por Matilde, lo que, sugeridamente, despierta los celos del infirme y sirve de término de comparación entre su trato, injusto, y el grato, que recibe el juez:

"...dicen que es el juez ese hombre pero es ese mismo que yo i' visto todo el tiempo con la niña Matildita /regá las plantas no seas haragán las hortensias no es necesario pero regá, dice, que las florcitas no se levantan /"todo el día hociendo las mentas y yerbabuenas" (96).

La libre asociación del monólogo interior posibilita el clima de ambigüedad que justifica estas distintas interpretaciones.

Son también oponentes los policías que lo llevan preso. Desde la perspectiva del subnormal son "esos hombres que me llevaron amarrado en tren" y "ese hombre tonto" al que demuestra despreciar al transferirle su calificativo, y que algunos indicios lo definen como subordinado del juez. Son oponentes porque colaboran con el juez y son los responsables inmediatos del displacer y las molestias de los interrogatorios y el calabozo:

"No me gusta el otro cuarto tan cerrado y oscuro me llevan y me traen ante el juez..." (97).

Un oponente potencial es Ña Artemia, el ama de llaves, por su incondicional fidelidad a Matildita, manifiesta en el cariño y veneración puestos en su trato:

"Ña Artemia dice se la llevaron pobre mi niña y corre sobre las rueditas de la silla tras los vigrios de la ventana" (98).

Su costumbre de vigilar a través de los cristales lo que ocurre en el jardín la convierte en un posible testigo; pero la poca frecuencia con que lo hace resta probabilidades a que lo sea realmente:

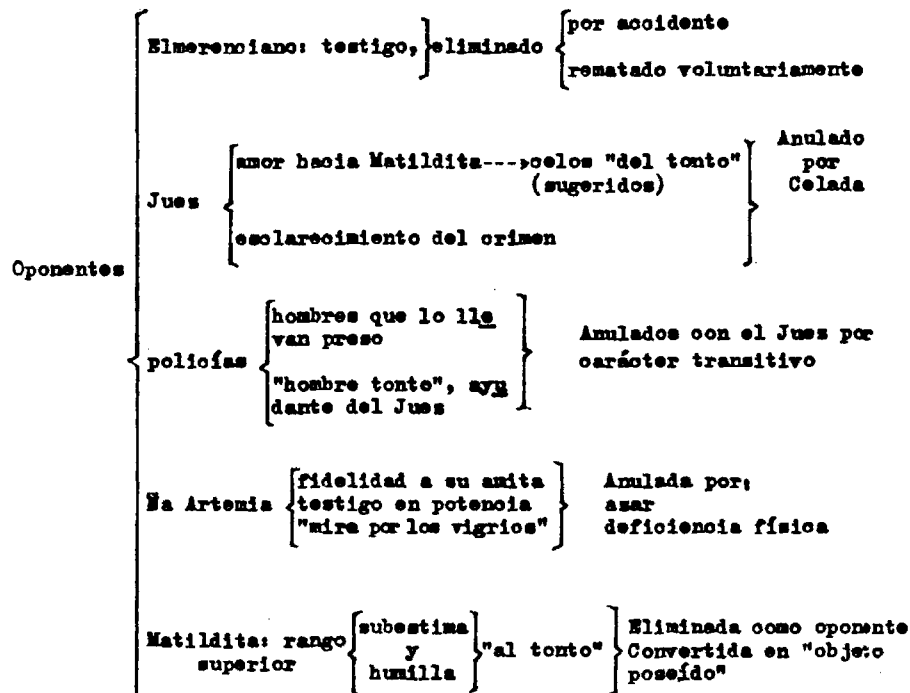
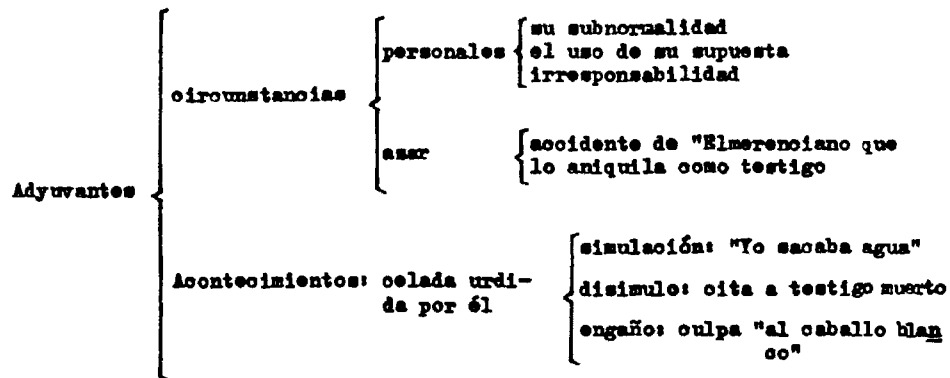
"Ña Artemia apenas si de vez en cuando miraba para ese lado de a través del vigrio" (99).

Su posible intervención es neutralizada por el azar y por su incapacidad física, que le impide libertad de desplazamiento para investigar los hechos.

Finalmente Matildita, que desde su rango subestima y humilla al tonto sin darse cuenta del daño que le causa, cumple también un rol de oponente, compatible con los otros dos de adyuvante, en los que, como objeto valioso, promueve la codicia del subnormal, y es paciente de su agresión.

Las relaciones entre los actantes desde la perspectiva del "tonto" se esquematizan en el siguiente cuadro:

Actante: "el tonto" - agente narrador



4.1. 4.- Los modos del relato.

Volvemos sobre el tema de "los modos del relato" porque tiene capital importancia en la obra de Tizón ya que la destreza de su manejo redunda en concisión, economía y eficacia narrativas. Seguimos a Torro cuando cita a la "representación" y a "la narración" como los dos modos principales que se corresponden con sus nociones de "discurso" e "historia" respectivamente (100). También con aquel crítico, abandonamos, por simplista y por no responder a la realidad literaria, la "primera identificación de la narración con la palabra del narrador y de la representación con la de los personajes, para buscarles un fundamento más profundo", fundamento que está "en la oposición entre el aspecto subjetivo y el objetivo del lenguaje" y que John Austin define como "dos modos del discurso: constatativo (objetivo) y performativo (subjetivo)" (101).

En el cuento "Matildita", narrado desde el punto de vista "del tonto" en un único monólogo interior que integra, salpicadamente, fragmentos reducidos de diálogos de los personajes, priva la "representación" sobre la "narración". El monólogo remite al sujeto de la enunciación que es "el tonto" y es por tanto marcadamente "subjetivo" o "performativo" según terminología de Austin.

Pero como todo texto complejo que integra en sí los diversos aportes dados por la fecunda experimentación literaria de nuestro siglo, esta obra es difícil de encajillar en límites, bajo riesgo de falsear su realidad. El lenguaje de este texto, evidentemente "representativo", por cuanto que el monólogo no es sino una clase peculiar de diálogo, demuestra sin embargo un perfecto equilibrio entre subjetividad y objetividad. Aún más, la objetividad se asienta muchas veces en esos

fragmentos de diálogos que, siendo enunciaciones, remiten sin embargo al sujeto del enunciado. Es un buen ejemplo el pequeño párrafo en el que el tonto, sujeto de la enunciación, reproduce mentalmente, en su monólogo interior, el diferente tratamiento que le dan el funcionario policial identificado como "el hombre tonto" quien, correcto y distante lo trata de usted como a los demás presos que interroga a diario mecánicamente; y el juez que, paternalista, lo vosea (el "vos" en Argentina, zona de "voseo", equivale al tuteo, y es el tratamiento familiar, de confianza o de superior a inferior):

"levantese vuelve a decir ese hombre tonto, y el juez de la niña Matildita dice levántate y agarrá tu sombrero" (102).

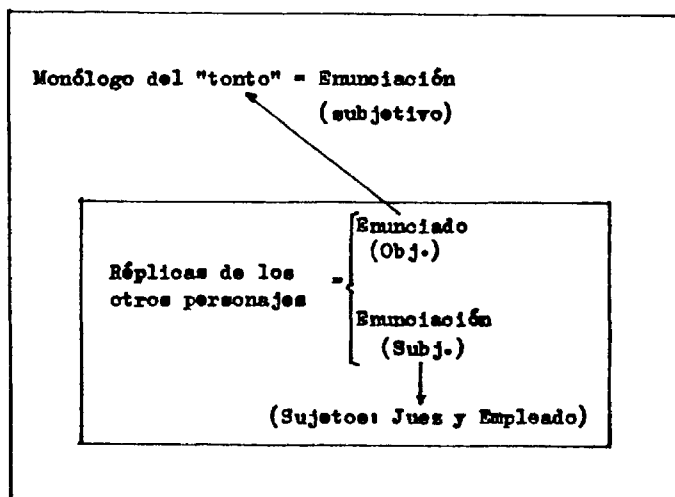
Por tratarse de palabras de los personajes (del "hombre tonto" y del juez) estos fragmentos de réplicas debieran ser de carácter subjetivo y remitir al sujeto de la enunciación, pero en el texto cobran valor objetivo de "enunciado". Esto se debe a que, por la duplicidad encadenada de enunciaciones (la del tonto que enuncia las del juez y del empleado), las "enunciaciones" de los personajes citados por el tonto se convierten en "enunciados" respecto del tonto, y, por tanto, prevalece su aspecto objetivo sobre el subjetivo.

Esta aparentemente complicada disquisición, se basa en los postulados de Todorov sobre la bivalencia del lenguaje: "Toda palabra es, a la vez, como se sabe, un enunciado y una enunciación. En tanto enunciado, se refiere al sujeto del enunciado y es, pues, objetiva. En tanto enunciación, se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, pues representa en cada caso un acto cumplido por el sujeto" (103).

De este minucioso análisis concluimos que se usa el diálogo (en sus formas fragmentarias y de monólogo interior) como modo "constata-tivo" (objetivo) para narrar aspectos de la personalidad, nivel socio-laboral, relación de dependencia, etc. de ambos personajes (Juez y emple-ado judicial); a la vez que el aspecto "performativo" (subjetivo), re-mite al tonto, sujeto de la enunciación, a su apreciación sobre aque-llos personajes, y a la interacción entre aquellos y él. En estas rela-ciones se define el propio sujeto de la enunciación.

Las complejas interacciones entre los modos subjetivo y objetivo, en el fragmento citado, pueden ser representadas en un esquema de "ca-jas chinas" en las que cada una contiene a la otra.

Lenguaje { Emunciado (Edo.) → Remite al Sujeto del Edo. - Objetivo
Emunciación (Eción.) → Remite al Sujeto de la Eción. - Sub-jetivo



4.1. 5.- Funciones secundarias: catálisis, indicios, informaciones.

Hemos analizado el funcionamiento de las unidades de sentido del relato (funciones) en sus correlaciones paradigmáticas y también por su ubicación dentro de la unidad sintagmática de la que forman parte. Hemos estudiado su combinación en secuencias para engendrar el relato. Pero hasta este punto sólo nos hemos detenido en las funciones "cardinales" o núcleos, "momentos de riesgo del relato", como con exactitud las define Barthes (104). Hay sin embargo en todo relato momentos de distensión de funcionalidad atenuada que los cubren las "catálisis", "zonas de seguridad, descansos, lujos" del relato. Tienen una funcionalidad unilateral y parásita pero son indispensables para la funcionalidad semántica del discurso. Su función es discursiva, "fática": aceleran, retardan, resumen, anticipan, despiertan, etc., (105). En un segundo nivel de unidades narrativas "es posible distinguir "indicios" propiamente dichos, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio (...) Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera; los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado; su funcionalidad, como la de las catálisis, es pues débil, pero no es tampoco nula" (106).

Por su notoria brevedad, el cuento "Matildita" engarza las funciones cardinales casi directamente, sin rellenos ni dilaciones. Esto le impide la necesaria existencia de funciones complementarias. Algunas

catálisis de naturaleza complementadora o cronológica, resumen o anticipan. Así, la identificación del Juez con el hombre que acompaña siempre a Matildita, insinúa, resumiendo la relación amorosa entre am bos. Por otra parte, "el bulto" que deja caer en el aljibe el tonto, en las primeras líneas del cuento anticipa difusamente el desenlace final.

La confusión de la cárcel con la iglesia basada en dos elementos: el crucifijo, que seguramente preside el despacho del juez, y el "banco de madera sobada" igual al del señor cura, son indicios que, además de su función denotativa, remiten al lector al carácter subnormal del personaje-narrador y a su bajo coeficiente intelectual. También son da tos indiciales que remiten al carácter anormal del personaje, la asociación del pajarito muerto que lleva en el bolsillo, y al que "le so- plará el oulito" para resucitarlo, con la joven muerta que esconde en el pozo.

El escapulario de Matildita, que ahora lleva el idiota sin que nadie repare en ello, remite a la complicidad de aquel en su desaparición y a la fallida pesquisa de los demás. Algunas informaciones, como "el cuar to tan orrado y oscuro" que no le gusta al tonto, y que es un calabozo, tienen valor indicial en cuanto que hacen reparar al lector en cierta "viveza" del subnormal, que sabe distinguir perfectamente entre lo placentero y lo hostil. Este rasgo del carácter tendrá gran relevancia en el desarrollo de la acción, que presenta a un idiota que es capaz de engañar al mismo juez.

Las informaciones son datos puros, inmediatamente significantes, si túan en un lugar, como por ejemplo "las cortaderas" que toca el perso na je desde el tren, y el "chalchalero", exponentes de la flora y la fauna típicas del altiplano.

También funcionan como informantes de color local "el erkencho de Matías", instrumento de música de la región, que conlleva un valor indicial al aludir a una cultura peculiar, y el "soplar el culito" al pajarito muerto para que resucite, según tradiciones de la región, lo que alude a un mundo mítico de creencias y supersticiones, a la vez que es indicio de la personalidad "infantil" del personaje.

4.1.6.- Funciones mixtas y relaciones complejas.

Barthes, explica que "Las catálisis, los indicios y los informantes tienen en efecto un carácter común: son expansiones, si se las compara con los núcleos, y estos "constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esta armazón, las otras unidades vienen a rellenarla según un modo de proliferación en principio infinito" (107). Nos preguntamos cómo se da esta "proliferación en principio infinita" de funciones secundarias en un cuento que se caracteriza por su brevedad. Y vemos que en "Matildita", como en la generalidad del corpus narrativo de Tizón, abundan las funciones mixtas, los entrecruzamientos y paralelismos, los enclavamientos, enclaves y enlaces en las relaciones funcionales. En el estilo de Tizón, enemigo absoluto de la gratuidad, hay muy pocas informaciones, sólo las absolutamente necesarias. Tanto indicios como informaciones se insertan en el discurso con la mayor economía posible. Así por ejemplo, la sola mención de "las cotaderas" y la identificación del pajarito con "un chalchalero" sugieren toda una fauna y flora regionales. La alusión al erkencho remite a un contexto mítico-folklorico. El tratamiento que el tonto da a "Ña Axtemia" (Ña es apócope familiar-rural de Doña), y ésta a Matildita, como

"mi niña", definen el nivel social de los tres personajes y las relaciones gerárquicas en el micromundo doméstico: El tonto es un criado subordinado a Ña Artemia, y ésta es el ama de llaves, de toda confianza y fidelidad, pero a su vez subordinada a los Señores de la casa entre los que figura la niña Matilde.

4.1. 7.- Conclusiones.

Como respuesta a las exigencias de intensidad y concentración, propias del género que no permite demasiadas distensiones, descansos ni lujos del relato, los informantes puros son escasos y conllevan casi siempre valores indiciales, proporcionando una funcionalidad mixta. En los cuentos de Tizón las funciones cardinales, al plasmarse en el discurso, prefieren la ambigüedad, la ambivalencia, la sugerencia, los silencios, lo tácito, que remite a significantes de múltiples posibilidades.

La explotación al máximo de distintos sentidos a "nivel de la historia", unida a una gran economía a "nivel de discurso", redundan en beneficio del valor literario del texto: de la ilimitada capacidad de su sugerencia de los significantes, de la eficacia narrativa de los significados. Exigen, además, la participación inteligente de un lector activo, complicado con la obra. Tizón consigue esa rara virtud, imprescindible a la excelencia narrativa, que define con precisión la crítica de Blas Matamoro como "interrogación del texto, significantes en libertad" (108).

4.2.- Análisis estructuralista esquemático.

Continuaremos aplicando la metodología estructural para describir la conflictividad y las categorías agenciales en otros cuentos del autor. Pero mientras, en el primer cuento estudiado, fue imprescindible abundar en una extensa exposición que situase los análisis dentro del marco conceptual estructural, en lo sucesivo creemos coicoso repetirlo. En pro de la síntesis, manejaremos el análisis por medio de esquemas que, aunque igualmente minuciosos y rigurosos, restringirán las tiradas explicativas al mínimo imprescindible para la comprensión. E insistiremos sólo en aquellos aspectos que deban ser tenidos en cuenta a la hora de las conclusiones.

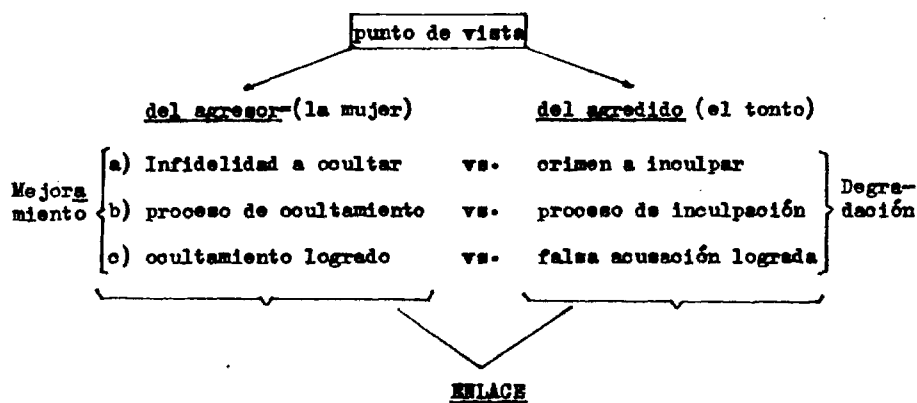
4.2. 1.- "Fuegos artificiales".

Si tenemos en cuenta la dicotomía formalista entre "historia" y "discurso", en el cuento "Fuegos Artificiales" la historia es el homicidio del marido por parte de su mujer, adúltera, que, al ser sorprendida "infraganti", inculpa de su crimen a un retrasado mental, inocente e indefenso.

El punto de vista de la narración es el del narrador "cuasi-omnisciente" que limita su saber al de un observador humano (109), y que narra en tercera persona. El aspecto del relato fluctúa entre la "visión con", en la que el narrador no identificado sabe tanto como "la mujer", agente del relato; y la "visión por detrás", en la que el narrador sabe algo más que el personaje, pero dentro de una visión limitada a medida humana, que no alcanza la omnisciencia divina.

4.2.1. 1.- Secuencias y funciones.

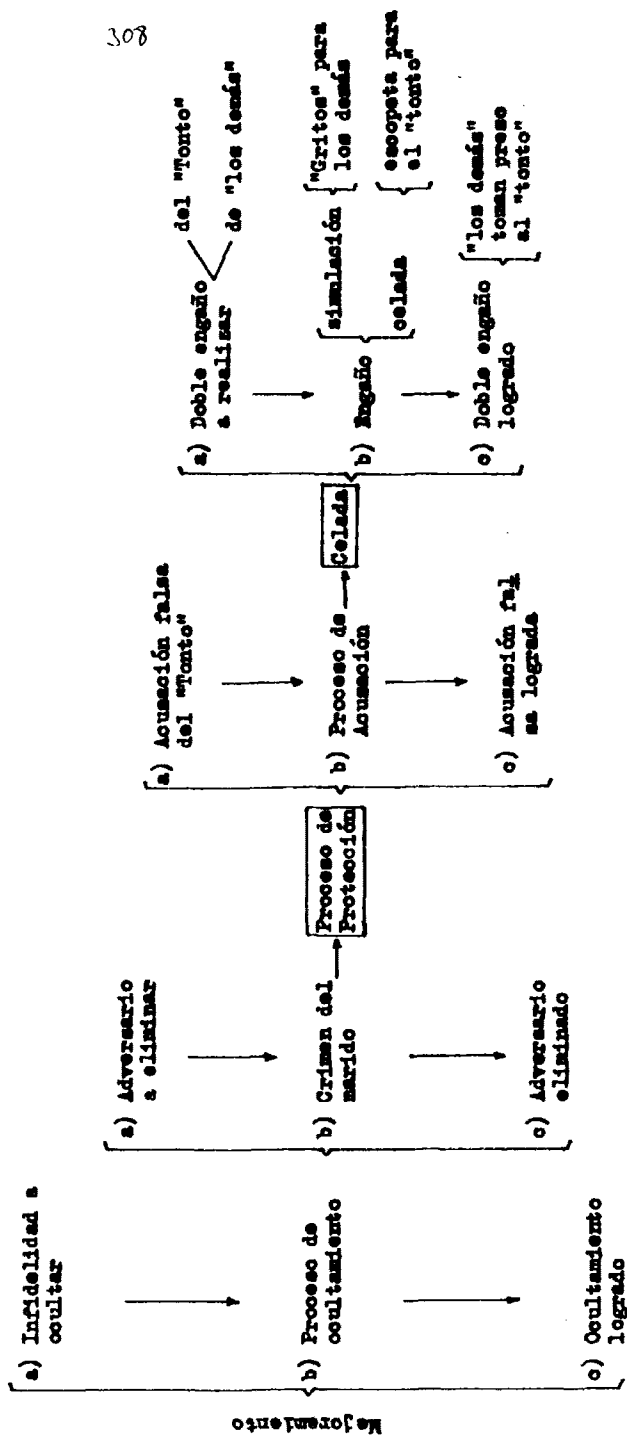
Desde el punto de vista de "la mujer", agente del relato, la secuencia cardinal es un proceso de mejoramiento. Según la ley de conversión del punto de vista, esta clasificación se invierte cuando se pasa a la perspectiva del "tonto", su oponente. Ambas secuencias se relacionan por "enlace", ya que el mismo acontecimiento es un proceso de mejoramiento obtenido, desde la perspectiva del agresor (la mujer), y proceso de degradación obtenida para el agredido (el tonto).



4.2.1. 2.- Sintaxis secuencial.

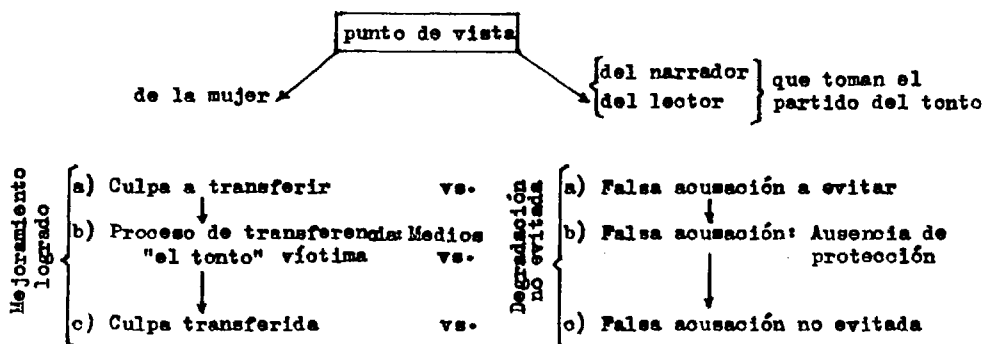
Es frecuente en la sintaxis secuencial de los procesos narrativos de Tizón que, para alcanzar su fin, un proceso incluya otro que le sirva de medio, y este, a su vez, un tercero, y así sucesivamente en una figura de "cajas chinas", que demuestran la complejidad y riqueza de las relaciones de las acciones.

El proceso de mejoramiento de "la infidelidad a ocultar", desde el punto de vista de "la mujer" incluye, por "enlace", las siguientes secuencias:



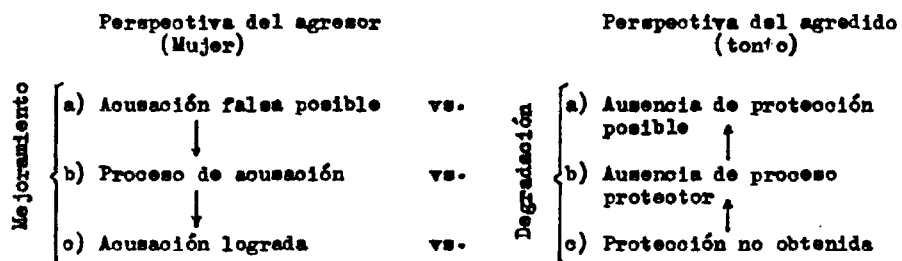
El homicidio es la primera conducta de protección de la mujer sorprendida "infraganti", porque elimina al marido, víctima del adulterio, que, al convertirse en testigo, pasa a ser su principal oponente y potencial "agente" de un castigo, del que ella será paciente.

El homicidio del marido, que es la primera conducta de protección, crea, para la mujer, un nuevo e inminente peligro: la acusación de criminal. De esto debe protegerse implementando una segunda conducta de protección que se resume en la búsqueda de una víctima, para transferirle la culpa. Dicha transferencia supone para los intereses del tonto una falsa acusación posible, a evitar. Esta secuencia de "falsa acusación", relacionada por enlace a la de "culpa a transferir" constituye degradación para los intereses del "tonto", cubiertos desde las perspectivas conscientes del narrador no identificado y del lector, que toman su partido:



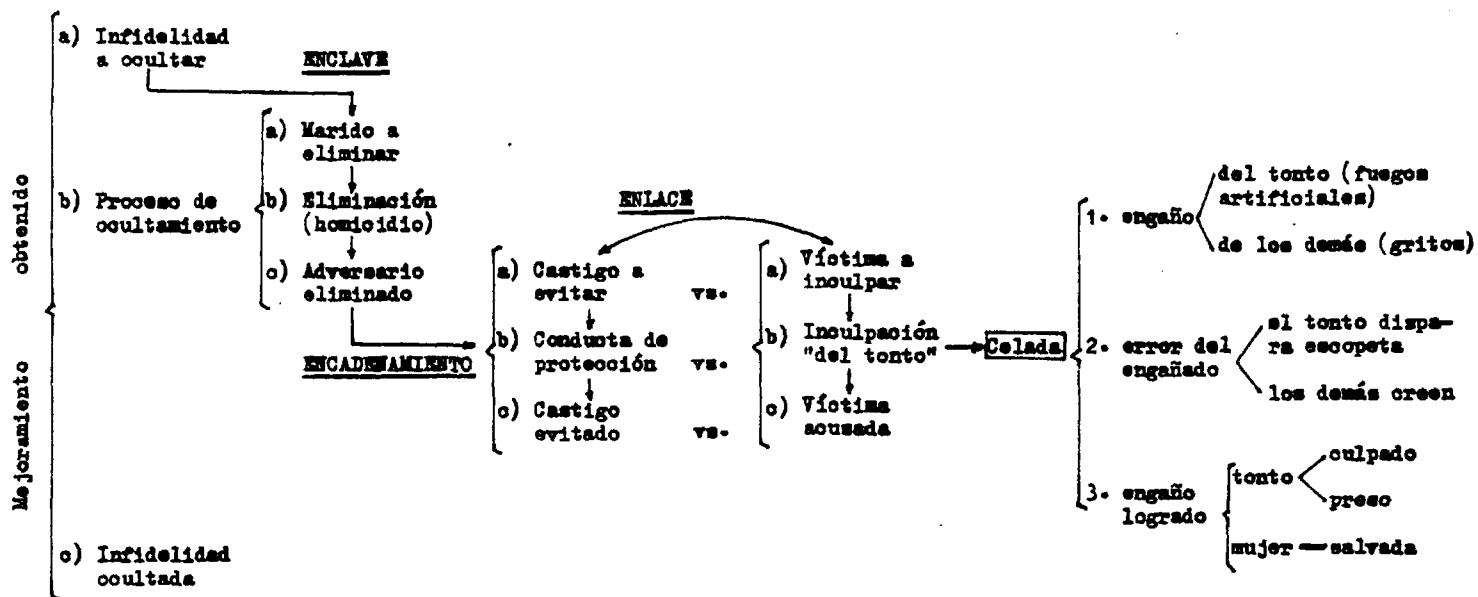
El mismo acontecimiento: la transferencia de la culpa de la mujer al tonto, cumple distinta función desde la perspectiva de los distintos actores según la "conversión del punto de vista". Desde la perspectiva de la

mujer, se trata de una conducta de protección; desde la del tonto, de una agresión. Para la primera, es un proceso de mejoramiento; para el segundo, es un proceso de degradación, ambos unidos por "enlace":



Desde el punto de vista de la mujer, el mejoramiento se realiza por medio de la eliminación del adversario (homicidio del marido); se evita el castigo consecuente gracias a una conducta de protección que consiste en transferir la culpa a otro actor, en este caso "el tonto", urdiendo un engaño. La nueva víctima, el tonto, se convierte en aliado, al caer en la "oelada" que le tiende su adversario.

Las distintas secuencias de este complejo proceso atantial están unidas por enclave, encadenamiento y enlace, sucesivamente según se apra-
cia en el esquema siguiente:



Oponentes	{	Actor { el marido {	{ 1º) regreso imprevisto
			{ 2º) crimen que ocultar
	{	Circunstante {	Asar: regreso

4.2.1. 3.- Funciones secundarias.

Catálisis:

Para los estructuralistas las catálisis son funciones secundarias de naturaleza complementadora, unilateral, parásita. Son zonas de seguridad, descansos, lujos del relato; y sirven para acelerar, retardar, anticipar, despistar, etc. (110).

En "Fuegos artificiales" las catálisis cumplen múltiples funciones: Anticipan sugiriendo, como en la alusión a "manos homicidas" (111) que, al no saberse de quién son, sugieren un asesino a la vez que ocultan su identidad. En otras ocasiones las catálisis desorientan y crean suspense, como en el fragmento que comienza por "La mujer había terminado por franquearle la puerta de su cuarto..." (112). Al ocultar la identidad del objeto indirecto tras del pronombre enclítico "le" y al suceder este párrafo a uno inmediato precedente en el que se habla del tonto, se induce al lector al equívoco de creer que es "el tonto" el nombre reemplazado. Al final se verá que "le" reemplaza a "otro hombre", amante de la esposa adúltera.

Las catálisis a veces despistan. En la proposición "Entonces descolgó la escopeta", totalmente separada de su antecedente y de su consecuente, el sujeto es tácito y el lector tiende a atribuir la acción al sujeto inmediato anterior (que es "el marido"). Pero el desenlace advierte que el sujeto es "la mujer".

La complicada trama y las imbricaciones de las relaciones secuenciales y funcionales, patentes en el esquema precedente, explican la riqueza y complejidad de las acciones y de las relaciones entre personajes, que hacen posible los ricos entramados, característicos en los procesos agenciales de las obras del autor.

4-2-1- 4.- Agentes, aliados y adversarios.

La teoría estructuralista define a los personajes no en cuanto persona ("ser") sino en cuanto "participante", de aquí que rechaza las nociones de héroe o villano como tipos estables, y prefiere las de agente (Brenmond) o actante (Greimas) que se definen en su propio accionar. Desde la perspectiva del agente sus compañeros son aliados o adversarios, calificaciones que se invierten cuando se pasa de una perspectiva a otra. Los personajes no están rotulados de una vez para siempre sino que se definen en sus distintas acciones y desde la pluralidad de perspectivas de cada relato.

En "fuegos artificiales" la perspectiva de la narración coincide con la del agredido. El narrador cuasi-omnisciente, que ve los hechos con cierta distancia, toma el partido del inocente agredido, del "tonto" indefenso. Desde su perspectiva de narrador, que coincide con la del tonto como actante-paciente del relato, califica a todos los demás personajes como oponentes:

punto de vista → "tonto" { paciente de la agresión { de la mujer
de la sociedad
de las circunstancias

Oponentes {
Atores { "la mujer": por su falsa acusación
"los demás": porque creen el error
"el amante": que al huir hace posible el falso testimonio
Circunstancias { Azar: { su debilidad por los "fuegos artificiales" { oca en la celada
su deficiencia mental { lo hace idóneo como víctima
le impide { conocer los hechos (escapa
conducta { asociar ideas ta)
defensiva { percepción más amplia
(fuga del amante)

Desde el punto de vista de la mujer, agente de la agresión:

punto de vista: "mujer": { agente de las agresiones

Ayudantes {
Atores { "el tonto" → por engaño → carga con la culpa ajena
"los demás" → por celada → llevan preso al tonto
el amante → despista → con su huida
Circunstancias { debilidad del tonto por los fuegos artificiales
deficiencia mental del tonto

Las catálisis sirven para crear suspense. Hasta el instante anterior al despejamiento de la clave el suspense es mantenido por la ambigüedad de los distintos referentes. En el ejemplo siguiente: "la mujer (...) entregándole lo que todavía sostenía entre sus manos..." (113), el objeto directo oculta tras el indefinido "lo" al cuerpo del delito: la escopeta

Indicios.

Los indicios remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera, una filosofía, etc. Tienen siempre significados implícitos por lo que implican una labor de desciframiento. Su funcionalidad es a nivel de "la historia" (114). La historia secundaria, insertada junto a la principal, sobre la fascinación del tonto por los fuegos artificiales descubiertos en una lejana Navidad, tiene valor indicial. Sirve para caracterizar al personaje como un débil mental, con rasgos infantiles, fácilmente manejable, e indefenso ante los abusos de los demás; y por lo tanto víctima idónea de futuras agresiones inescrupulosas:

"La atracción del ruido de pólvora de los fuegos artificiales era irresistible para él. Siempre le pasaba así desde que vio por primera vez encenderse las luces de bengala y escuchar el estampido seco de los cohetes en aquella Navidad lejana. Con un gesto anhelante, se quedaba entonces absorto ante la trayectoria luminosa de la pólvora encendida. A veces los chicos, cuando lo descubrían o lo espiaban, venían hacia él para darle que sostuviera la mecha; a veces también le ataban cohetes en la parte trasera de los tiradores y se desternillaban de risa viéndole correr como un caballo loco" (115).

La actividad del marido como traficante de cueros, ex-obrajero y negociante del carbón, significa otro indicio a tener en cuenta porque define al personaje como hombre aventurero, inescrupuloso y decidido:

"El marido, que desde hacía ya tiempo se dedicaba a los cueros (a la venta de cueros de víboras y yacaré, que, una vez desollados y colgados durante los días necesarios en los interminables alambres del galpón exprofeso se enfardaban y eran transportados por él mismo en el viejo andariego ford hasta el pueblo y desde allí lanzados por ferrocarril para volver convertidos en los cheques que él almacenaba en la infructuosa cuenta bancaria. Eso constituía, por cierto, un negocio mucho más productivo que el antiguo negocio del carbón, o que el obraje; las ganancias eran relativamente repartidas, pero los riesgos sólo estaban en las piernas y manos de innominados paraguayos y chaguanos que trabajaban en los esteros reverberantes y cálidos y las orillas anegadizas del Bermejo)" (116).

Este indicio que remite al carácter del marido es importante móvil de la reacción drástica de la esposa adúltera que, al ser sorprendida "infraganti", sabe que, del marido, no puede esperar clemencia ni perdón. Todos se rigen por "la ley de la selva".

Informaciones.

Las informaciones sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Son datos, inmediatamente significantes, no tienen significados implícitos, a menos, a nivel de la historia. Proporcionan un conocimiento elaborado y funcionan a nivel del "discurso" (117). La descripción de la zona selvática es información que sitúa el espacio:

"...esteros reverberantes y cálidos y las orillas anegadizas del Bermejo" (118).

La crítica social a que apunta el fragmento :

"...los riesgos sólo estaban en las piernas y manos de innominados paraguayos y chaguanos que trabajaban en los esteros..." (119),

es informante de la organización social en la que se mueven los personajes. Informa sobre la existencia de una clase indígena marginada (para-

guayos y chaguanos) que realiza los trabajos desfavorables; y de otra, dominante, que se beneficia con ellos.

4.2.1.5.- Funciones mixtas.

La mujer y su familia pertenecen evidentemente a una posición social de superioridad, relativa ambiente. Este hecho es confirmado por el desciframiento de una función mixta, aparentemente ornamental, pero que conlleva connotaciones indiciales. La interpretación de la descripción de "...el patio que era más bien un camión donde estacionaban los carros y a veces pernoctaban los caballos, las vacas, los peones y los cerdos" (120), patio de finca próximo al corral, sin el señorío ni la elegancia de los de "las zonas altas", indica la posición socioeconómica de sus dueños, dominante en su medio (en el que tienen peones e indios a su servicio, a los que tratan como al ganado), pero sin el refinamiento propio de las clases superiores. Esta función mixta, en cuanto información, sitúa en el espacio; en cuanto indicio, remite al carácter plebeyo de unos individuos que, aunque tienen el poder económico que les permite hegemonía en una zona, socialmente siguen siendo pioneros que oscilan entre el aventurero y el rufián.

Alguna información como la climática sobre "el calor interminable que abrasaba el cuerpo" (121) cobra valor indicial al remitir a una atmósfera de violencia, rigor y voluptuosidad que incidirá sobre el comportamiento de los personajes.

La abundancia de funciones mixtas ambivalentes, y la ambigüedad a la que tienden las anticipaciones, sugerencias, desorientaciones, suspensos y despistes de las catálisis, contribuyen al clima sugerente de la obra, a su cualidad de interrogar al lector.

4.2. 2.- "El que vino de la lluvia"

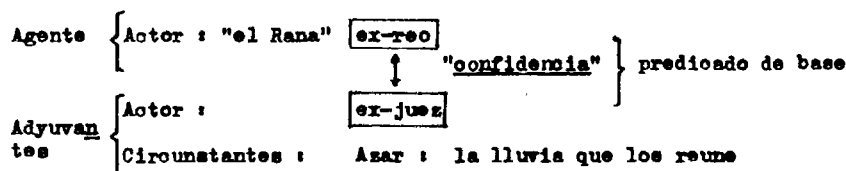
A nivel de la historia este cuento de El traidor venerado trata de lo siguiente: El azar reúne a un ex-reo con el ex-juez que lo sobreseyó del crimen de su mujer, en el que estaba implicado también un forastero. El ex-reo, después de cerciorarse de que la culpa ha perimido, se confiesa culpable del doble asesinato de la mujer y del forastero, y explica al ex-juez el engaño que lo absolvió. La búsqueda de la libertad interior es el móvil de su tardía auto-acusación:

"Entonces el hombre, ahora definitivamente libre y solo, cerró tras de sí la puerta del saguán, y desapareció en la calle" (122).

La moral del cuento plantea el conflicto entre la lógica jurídica y la conducta humana que da sentido a esas normas pero que, por ser más rica, ambigua y esquiva, las rebasa.

El punto de vista de la narración es el del narrador omnisciente que discurre en tercera persona y que corresponde a la "visión por detrás" del esquema de J. Ponillon. Esta perspectiva se corresponde con el presente del discurso que interpola el recuerdo de unos acontecimientos pasados, presentados por medio de diálogos, que incluyen los puntos de vista de los actantes que narran en primera persona.

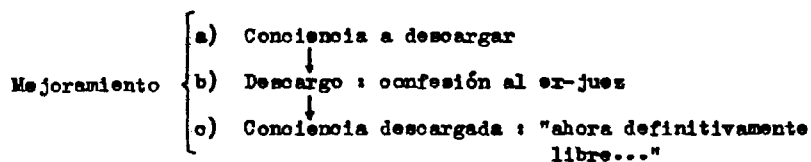
El predicado de base es "la confidencia", variante del predicado primario de "comunicación", que relaciona al agente (ex-reo) con su adyuvante (ex-juez).



4.2.2. 1.- Secuencias y funciones.

La secuencia de mayor amplitud, que enmarca, por enclave, a las demás, es de búsqueda y consecución de un mejoramiento. El ex-reo, "el Rana", por medio de su confesión, descarga su conciencia y logra su libertad interior.

punto de vista : el ex-reo



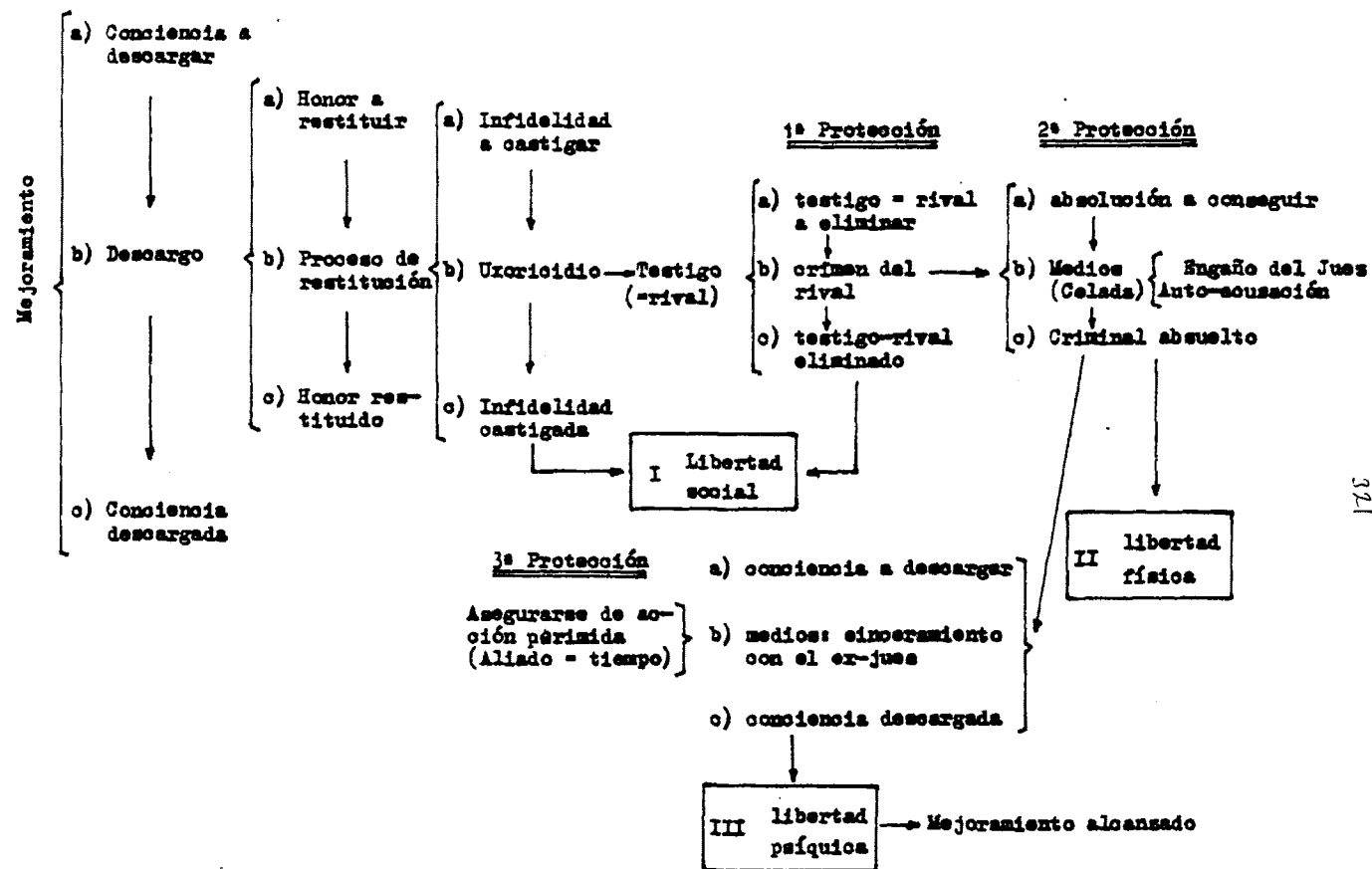
La función (b) o "Descargo" implica el recuerdo de las dos versiones de los hechos. La del juez, que faltó de pruebas lo sobreseyó. La del reo, con el doble crimen, el juicio, la absolución. El punto de partida o predicado de base que relaciona a los actantes de esta secuencia es "la revelación pública", derivado por regla de oposición del de "confidencia". El móvil del crimen no es el hecho de descubrir el adulterio de su mujer con el forastero, porque él mismo consentía esta relación triangular:

"Cuando (el forastero) me lo dijo ya compartíamos la mujer y él estaba asustado, quería en realidad que la matase para no tener pendientes y terminar sus débitos conmigo" (123).

El verdadero motivo es la afrenta pública, al revelarse esa situación ante los parroquianos del bar por medio de un juego de acertijos:

"El acertijo o la adivinanza era simple (...) ¿recuerdas? El hombre corpulento de cejas tupidas, dijo: "Uno tiene lo que no ha perdido. ¿Vos no has perdido los cuernos? Entonces los tenés..." (124).

El descargo se da en una serie de secuencias, incluidas unas en otras por sucesivos "enclaves". La función (b), descargo de la conciencia por medio de una confesión tardía, enclava como primera secuencia solaratoria la restitución de la deshonra pública del reo, y los medios implementados que incluyen los dos crímenes de los que fue autor, el de la compañera adúltera primero; el del ofensor después:



Hay, desde el punto de vista del agente, "El Rana", un triple proceso de liberación que concluye con un mejoramiento total.

Triple proceso de liberación	{	I - de su mujer y del rival: Ambos manchan su honor públi co → (libertad social)
		II - de la cárcel → (libertad física)
		III - de su mala conciencia por haber engañado al Juez → (libertad psíquica)

4.2.2. 2.- Rol de los actantes.

1ª. secuencia. "honor a restituir"

Agente: {"el Rana" → deshonrado públicamente

Oponentes	{	Actores	{ la mujer adúltera el hombre de las "cejas tupidas" → rival (man te de la mujer)
		Circunstancias	{ culturales: acusación pública de burlado ("coornudo")

Ayuuvantes	{	Circunstancias	{ Información { "la confesión no basta para con denar" dada por "el hombre de cejas tupidas", usada en la ce- lada
		Situación espacial de la vivienda	{ aislada entre el río y la sel va

Predicado de base, derivado por regla de oposición: la revelación pública

2ª. secuencia. "búsqueda de la absolución judicial"

Agente: { "el Rana" → reo

Ayuuantantes	{	Actores	{	el juez → engañado
			{	el médico forense → confunde puñalada con herida de espigas de chaguar
			{	el defensor joven → eficaz por falta de olientela
			{	el comisario y demás policíafas → creen en la auto-acusación
			{	el "hombre de las cejas tupidas" { le advierte lo de la auto-acusación
				{ muerto, carga con la culpa
		Circunstantes	{ la ley: { menos dúctil que la conducta humana	

Oponentes	{	Actor	{	el secretario con su experiencia - "Judas se ahorcó- dijo el secretario..." (125)
			{	
		Circunstantes insimuentes	{	el juego de "la gallina ciega" que parodia la ceguera del Juez

Predicado de base, derivado por regla de pasivo: el reo "es ayudado":

"ayudado": { por el juez, sin que este último se lo proponga
por la ley, que le posibilita la celada

3a. secuencia. "búsqueda de la libertad de conciencia"

Agente: { "el Rana" → ex-reo

Adyuvantes { Actor { el ex-juez: que lo escucha
Circunstancias { el azar: la lluvia que lo reúne con el ex-juez
el tiempo: que hizo caducar la culpa

Predicado de base: "la confidencia", variante de "la comunicación"

En la tercera secuencia, el agente consigue la catarsis por medio de la confesión de una culpa ya perimida para la justicia pero aún torturante para el culpable:

"El pasado, para la ley, muere de golpe y según los casos" (126).

"soy el Rana; soy el que usted largó hace mucho, voy envejeciendo absuelto (...) muchas veces soñando hasta en las siestas el mismo sueño o pesadilla" (127).

4.2.2. 3.- Moral intrínseca al cuento.

El análisis de la moral intrínseca al texto demuestra que el culpable, "el Rana", logra eludir el castigo social (la deshonra) y el castigo legal (la cárcel), pero no logra borrar la culpa, de la que sólo se libera por medio de la confesión.

La verdadera culpa, la tortura psicológica del reo, no es el crimen en sí sino la mentira con que engañó al Juez. En la moral interna de la obra el crimen pertenece a la legalidad natural de la selva, mientras

que la mentira, dentro del contexto urbano y contra "la ley", es una falta que necesita reparación.

4.2.2. 4.- Funciones secundarias.

Catálisis.

Entre las funciones secundarias sobresalen catálisis de funcionalidad cronológica, como es la intervención del viejo secretario del juzgado para anticipar veladamente la culpabilidad del reo y vaticinar su remordimiento:

"El único animal que no huye del dolor es el hombre" (128).

"Digo como lo decían: que sólo la inocencia es muda; la culpa y el remordimiento siempre quieren gritar" (129).

Otra catálisis es la descripción del manejo de la pipa del juez, alternativamente con el interrogatorio del acusado:

"El juez, que ha vuelto a buscar nerviosamente los fósforos, en vano, con la pipa en la boca dice:

-La muerte no tiene sentido..." (130).

La descripción del manejo de la pipa constituye un descanso del relato pero, a la vez que intercala unas pausas, acumula expectativas en el lector y crea tensión en la narración.

Funciones mixtas.

El juego de los niños "a la gallina ciega" que, como correlato de la actuación del juez, ocurre en el exterior,

"muy cerca de la ventana del despacho del juez jugaban niños al rito del gallo ciego, pero el rumor de las voces de los niños no parecía perturbarlo" (131),

es indicio por cuanto implica una labor de desciframiento remitiendo a la atmósfera de "error" (oeguera) que tiñe la labor del juez. Pero es también una catálisis por cuanto anticipa veladamente la equivocación de la sentencia judicial.

Indicios.

La descripción de la casa del juez, incluye función indicial e informante:

"una construcción antigua con cuatro habitaciones fronteras y zaguán en medio, recoleta, amplia, tercamente rebelde al presente y a las ideas actuales del confort" (132).

"la sala que vagamente olía a moho, a melancólica decadencia"(133).

Esta descripción, a la vez que informa puntualmente sobre un escenario típicamente provinciano, remite a una atmósfera de caducidad y a un sentimiento de "melancolía" o sea de entrañable afecto por aquel mundo marginado, aplastado por la modernidad.

Otros datos, aparentemente puros informantes, como el oficio "de matarife" del ex-reo cobran valor indicial al ser relacionados con el doble crimen protagonizado por el mismo actor, y de funcionalidad cardinal en el cuento:

"He vuelto a mi primer oficio: ayudante de matarife" (134).

Informaciones.

Son escasas las informaciones puramente ornamentales, aunque hay alguna, como la siguiente descripción del paisaje situable en una ruta de los valles intermedios de Jujuy, que funciona a nivel del discurso:

"Los árboles a los costados del camino eran alegres, jóvenes y brillantes, de un verde uniformado por el tiempo, al igual que las achaparradas matas de pasto, las piedras y aun los viejos troncos muertos abandonados por los leñadores" (135).

4.2.2. 5.- Funcionalidad temporal.

La línea temporal del presente de la historia circunstancial (el viaje en coche que posibilita el reencontro entre el ex-juez y el ex-reo), está perforada por una gran retrospectión que contiene los núcleos de conflictividad agencial: el doble crimen, el juicio, la celda, el sobreseimiento. Ese Presente de la historia del reencontro, perforado por el pasado de la conflictividad penal, es resaltado, a nivel de discurso, por una introducción reiterativa que precede las evocaciones de las partes (III) y (IV) de la narración, que comienzan con las palabras: "El Juez recuerda" (136).

La evocación de todo el conflicto judicial es a su vez anticipada y sugerida por una breve alusión: "algo remoto comenzaba a desale-targarse en su memoria" (137) que funciona como catálisis cronológica con una curiosa bivalencia funcional: a la vez que anuncia una retrospectión hacia un pasado ya olvidado, actúa como anticipación prospectiva de la incidencia que ese pasado tendrá en el futuro de la acción.

La conflictividad del pasado rememorado y la del presente de la historia confluyen en un final que las relaciona y aúna: La historia pretérita del doble crimen , el juicio y la absolución, confesados en el presente de la narración, contribuyen a la distensión final, a la satisfacción de la cuenta pendiente del personaje:

"-¿Estás arrepentido?

-No -dijo el otro-. Estoy contento y en paz; pero recién desde ahora.

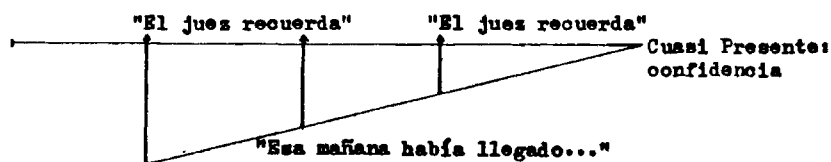
-¿Por qué me lo contaste, entonces?

-Porque siempre tuve ganas de contárselo.

Estaba con el pendiente y no me gustan las deudas" (138).

Un esquema de la temporalidad muestra el procedimiento de interrogación que usa el autor:

Pasado próximo: Reencuentro (ex-juez) y (ex-reo) Presente del relato



Pasado remoto: crimen y juicio
(intercalado) (reo) (juez)

Todo el discurso se sitúa en el pasado. Pero ese pasado próximo, que es en realidad el presente del relato (el reencuentro fortuito del ex-reo y ex-juez en un viaje en coche), es perforado por la intercalación del

pasado lejano del conflicto criminal y judicial, verdadera materia de la historia narrada. Ambos pasados se van aproximando y terminan confluendo en un mismo final convergente, el de la confianza.

4.3.- Conclusiones estructuralistas proyectadas sobre otros discursos críticos.

El peligro de la metodología estructural es quedarse en la permenorizada descripción de una obra particular sin llegar a las virtualidades del discurso literario que la han hecho posible. Sólo en este nivel de abstracción generalizadora se alcanza lo que Jacobson llama "lateralidad", objeto de la investigación literaria; se trasciende la descripción immanente de una obra particular y se hace ciencia de la literatura. En este punto trataremos de inferir algunas conclusiones a partir del minucioso estudio realizado sobre sintaxis funcional y secuencial (nivel de acciones y acontecimientos); sobre su concomitante lógica actancial (nivel de personajes y relaciones en las que se comprometen); sobre la temporalidad; sobre la modalidad (narración y representación); sobre la aspectualidad (el punto de vista); sobre la moral de los relatos.

4.3. 1.- Nivel de acciones y acontecimientos.

Quizás en relatos de pocos actantes, (un binomio a lo sumo), y de sintaxis funcional muy sencilla, podrían tomarse como datos estadísticos los procesos de mejoramiento o degradación conseguidos o "no obtenidos" para inferir, de sus porcentajes, generalidades sobre la supremacía de acciones optimistas o pesimistas, logradas o malogradas, en el conjunto de los relatos analizados. Estas conclusiones no pueden ex

traerse de los relatos de Tizón, caracterizados por la complejidad de las relaciones funcionales en las que "enlaces" sucesivos y "enlaces" son muy frecuentes. Sabemos que en las relaciones secuenciales por "enlace" el mejoramiento desde una perspectiva supone degradación desde otra; y como los estructuralistas insisten en que no hay un punto de vista privilegiado del héroe, del narrador o del lector, la multiplicidad de perspectivas exige multiplicidad de rótulos para un mismo acontecimiento por lo que, en las obras analizadas, resulta imposible deducir calificaciones de conjunto sin riesgo de inexactitud. Sin embargo hay constantes y sobresalientes en el campo secuencial y funcional que se presentan como virtualidades del texto y que, proyectadas sobre otro tipo de discurso crítico (heterodoxia que nos permitimos dentro de un análisis estructuralista) como el sociológico, filosófico, psicológico o arquetípico, pueden resaltar las líneas preponderantes sobre la naturaleza y dirección de acciones y acontecimientos.

4.3.1. 1.- Perspectiva comprometida.

En los cuentos de Tizón la perspectiva de autor y lector están generalmente en contra de los procesos de mejoramiento logrados por los agentes del relato y a favor del punto de vista del paciente degradado. Así, por citar unos ejemplos, vemos que en "Fuegos artificiales", autor y lector se inclinan a favor del idiota, paciente de la agresión y víctima de la celada de la mujer, agente de la acción, personaje fuerte que no duda en matar al marido y acusar al tonto para salvar su reputación y librarse de un castigo. En "El que vino de la lluvia" autor y lector terminan por compartir la "lógica" peculiar del asesino sobreseído que no descansa hasta confesar su engaño, y juzgan estrecha la justicia oficial que no tiene en cuenta otras reglas de juego, otra ló

gica, otra legalidad. En "El ladrón" el punto de vista de autor y lector está por "el hombre de San Juan de Quillaques" que, arrancado de su mundo rural agónico por una necesidad de trabajo, cae en la marginación y degradación de la barraca de un ingenio azucarero. Ocurre lo mismo en otros cuentos: en "Un viaje en tren" autor y lector se inclinan por la joven que debe abortar; en "Señales...", por los puneños testarudos que van a una lucha desigual sabiendo que les espera la muerte; en "Tres mujeres", por la tarca y desdichada rebeldía del (o de los) personaje femenino; en "Gemelos", por los subnormales marginados y en contra de una sociedad que los violenta y que permite la ejecución inocente de una atrocidad. Así sucesivamente en casi todos los cuentos la perspectiva del autor y del lector coincide con la de los pacientes de los procesos degradantes y se alza en contra de los "agentes" cuyos mejoramientos logrados suponen degradación para los débiles.

4.3.1. 2.- Proyecciones sobre un discurso sociológico.

Al proyectar estas conclusiones sobre un discurso sociológico tenemos inmediatamente la dialéctica fuerte-débil, opresor-oprimido. En los cuentos de Tizón, en los que el cerco narrativo selecciona franjas de realidad marginada e injusta (relación entre "cerco narrativo" y "cerco de la realidad"), generalmente los actantes fuertes logran mejoramientos, mientras que los débiles, encarnados según el cuento en un actor, una comunidad (la puneña), una región (el noroeste), o una clase (el proletariado rural), son siempre pacientes de agresiones propinadas por agentes o circunstanciales o, lo que es lo mismo a la hora de los resultados, son agentes de procesos de degradación.

En la moral interna de cada cuento, coherente con la realidad so-

cial que refleja, gana el opresor (mejoramiento obtenido por el agente fuerte); pero el escritor que solicita la complicidad del lector, toma partido por el débil, ya sea éste actor, comunidad, región o clase. Entonces, por la simple evidencia de los acontecimientos narrados, el testimonio del autor se convierte en denuncia; la crónica, en compromiso. El "rapsoda" toma partido, porque no existen testigos imparciales ni escritor sin ideología.

En niveles escalonados de protagonismo, la Puna, el campesinado norteño y el mundo provinciano del noroeste, encarnan al oprimido, presencia preponderante en el corpus narrativo de Tizón, frente a un opresor apenas perfilado, encarnado en el mundo de los poderosos y simbolizado por el Sur. Un Sur que, tomado en sentido amplio, abarca desde el sur geográfico del vertiginoso y mercantil Buenos Aires, hasta el sur relativo que puede situarse en un ingenio azucarero del oriente de la provincia de Jujuy, o en las propias capitales provincianas del noroeste, que detentan la autoridad y los privilegios, y que albergan a las clases dominantes.

4.3.1. 3.- Valoración crítica.

Los paralelismos secuenciales, los "enlaces" sucesivos, los "enlaces" son las relaciones funcionales más frecuentes en los cuentos analizados. Este complicado entretejido de la sintaxis funcional posibilita que, con economía de medios (cuentos más bien cortos) se expongan acciones y acontecimientos muy complejos.

Por otra parte la proliferación de secuencias o funciones cardinales (núcleos anecdóticos), relacionadas, por definición, a un mismo ni

vel, hace que el cuento no sea unitario sino que ofrezca distintos frentes, que a veces sea equívoco, como es equívoca la "realidad", y que mantenga siempre el grado de ambigüedad que evita "las tesis dadas" y que, por el contrario, propone, interroga, solicita al lector. Salva das las diferencias de género, pensamos que la opinión de Mirta Stern sobre la novela Sota de bastos caballo de espadas puede resumir, en es te sentido, las virtudes de los cuentos. La crítica dice: "La exuberan te proliferación de historias, y el minucioso entramado anecdótico que caracterizan las construcciones novelescas de Tizón, alcanzan aquí su mayor grado de complejidad, al mismo tiempo que se exaspera la ambigüe dad generada por el número de versiones que ofrece cada hecho, y por su diversa y cambiante articulación dentro del esquema general de la narración" (139).

4.3. 2.- Nivel de los actantes.

Todorov, al resumir el planteo estructural sobre este aspecto, no habla de personajes en cuanto personas sino de las relaciones en las que ellos se comprometen. Es así como, desde el punto de vista estructuralista que define al personaje por una esfera de acciones, el nivel actancial está estrechamente relacionado con la naturaleza y sintaxis funcional. Por esta razón omitimos apuntar apreciaciones que resulten reiterativas, y sólo nos detenemos en algunos aspectos aún no subrayados en el nivel antes tratado.

4.3.2. 1.- Importancia de los "circunstantes"

La primera constante que resalta del estudio de los actantes en los cuentos de Tizón es la abundancia de "circunstantes". Estos "cir—

circunstancias" inciden como adyuvantes u oponentes en los procesos sociales de mejoramiento o degradación. Para los ejemplos remitimos a los cuadros de análisis estructurales y sólo a modo ilustrativo recordamos que en el cuento "El que vino de la lluvia", un circunstante cultural (la deshonra pública del hombre burlado) actúa como oponente, y un circunstante espacial (la situación aislada de la vivienda), es adyuvante del criminal.

Otra constante curiosa es la reiterativa aparición del azar como circunstante. En el mismo cuento, y como lo alude el propio título, el azar (la lluvia) posibilita el encuentro entre el ex-reo y el ex-juez, desencadenante del resto de las acciones. También azar como circunstante es la debilidad del tonto por los "fuegos artificiales" que titula otro cuento, y el accidente que elimina a Elmerenciano como testigo en "Matildita".

Por otra parte en el cuento "Parábola" el azar, corporificado en el juego de "la taba", de la que pende la suerte de los personajes, es el verdadero agente de la acción central. El azar como agente une las dos historias paralelas, que resultan ser una y la misma: la historia arquetípica del héroe griego Targitao de La Anábasis de Jenofonte, y la privada del hombre puneño representado por el Zurdo. Ambas convergen al final del cuento:

"...y el veredicto se cumple: la taba está en el suelo

Envuelto en un piadoso poncho Targitao el Zurdo fue llevado sin vida..." (140).

4.3.2. 2.- Proyección sobre el nivel pragmático.

El notorio protagonismo del azar como circunstante, en sus roles de adyuvante, oponente y hasta de agente del relato, tiene estrecha relación con la biografía de autor, con sus obsesiones, con su formación filosófica y cultural, con el vértice donde Tizón ve converger la cosmovisión mítica puneña y los grandes arquetipos de la literatura clásica grecolatina.

Sólo una reflexión seria sobre ambas realidades, sobre sus "lógicas" opuestas o convergentes, puede revelar el punto de unión entre ellas. Y Tizón evidentemente la ha hecho.

Sobre la realidad puneña el autor posee, además de una información histórica teórica, un conocimiento directo, experimental. Ese es el mundo que lo rodea, o lo rodeó, en la mayor parte de su vida y del que, en cierta medida, participa. Sobre el mundo clásico, abundan en la obra de Tizón referencias temáticas, alegóricas, estilísticas, filosóficas, míticas, que descubren al autor como lector atento y prolijo observador de la literatura grecolatina. Remitimos en este punto al apartado sobre simbología literaria en el que se hace un estudio más detenido de estos temas.

4.3.2. 3.- Interpretación desde otros discursos críticos.

Al revertir las apreciaciones estructuralistas sobre discursos filosóficos o antropológicos observamos que la abundancia de circunstancias no personales, y entre ellos la reiterativa aparición del azar tiene que ver con la cosmovisión puneña que cree en una voluntad superior que rige tanto los fenómenos naturales como las acciones humanas. Seme

jante al concepto de destino de los clásicos, esa fuerza sobrenatural es entrevista por los hombres a través de la interpretación de la naturaleza (Recordamos los ejemplos analizados en el apartado sobre sim bologías: el vuelo premonitorio de las aves, el prestigio del hombre señalado de nacimiento, la lectura de los ojos o el trote de las viou ñas, etc.).

La importancia del agente no personal conecta con el trasfondo derrotista de la obra que testimonia el ocaso de una civilización y la resignación de sus miembros ante el destino de extinción. Por otra pag te contribuye al clima mítico, ambiguo por naturaleza, en el que las acciones humanas están subordinadas a designios misteriosos, pre-verba les, de los que sólo se tiene un conocimiento parcial e imperfecto.

Notas.

- (1) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p. 73
- (2) Como ejemplo sobre este tema ver el capítulo dedicado a "los opas" en Ovejero, Daniel; El terruño, Salta, Fundación Michel Torino, 1973
- (3) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 161
- (4) Ibidem, p. 145. El paréntesis es nuestro
- (5) Varela Jácome, Benito y otros; Nuevas técnicas de análisis de textos, Madrid, Bruño, 1980, p. 45 - 46
- (6) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 147
- (7) Ibidem, p. 153
- (8) Ibidem, p. 157
- (9) Ibidem, p. 159 - 160
- (10) Ibidem, p. 157 - 158
- (11) Ibidem, p. 161
- (12) Ibidem, p. 140
- (13) Ibidem, p. 140
- (14) Ibidem, p. 150
- (15) Ibidem, p. 153
- (16) Ibidem, p. 160
- (17) Ibidem, p. 161
- (18) Ibidem, p. 139 - 140
- (19) Ibidem, p. 57 - 58 y 62 respectivamente
- (20) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Buenos Aires, Fabril, 1972, p. 27
- (21) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, p. 46
- (22) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 195 - 196
- (23) Ibidem, p. 46
- (24) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 46 - 47
- (25) Ibidem, p. 47
- (26) Varela Jácome, Benito; Op. Cit. p. 40 - 41
- (27) Para estos conceptos y terminología seguimos a: Barthes, Rolan y otros; Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 87
- (28) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 32
- (29) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 113
- (30) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 32
- (31) Ibidem, p. 32
- (32) Ibidem, p. 32
- (33) Tizón, Héctor; "Una huella minúscula y difusa", Nueva estafeta, n.º. 15, Madrid, Ministerio de Cultura, febrero 1980, p.11
- (34) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 12
- (35) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p.182
- (36) Ibidem, p. 135
- (37) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 143
- (38) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p.135
- (39) Ibidem, p. 182
- (40) Ibidem, p. 181
- (41) Ibidem, p. 181 - 182
- (42) Ibidem, p. 174 - 175

- (43) Amar Sánchez, Ana María y otras; "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", Capítulo nº.125 Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, diciembre, 1981, p. 642
- (44) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 216
- (45) Ibidem, p. 205
- (46) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p.182
- (47) Canals Frau, Salvador; Las civilizaciones prehispánicas de América, Buenos Aires, Sudamericana, 1955, p. 500
- (48) Ibidem, p. 501-502
- (49) Cornejo, Atilio; Contribución a la historia de la propiedad inmobiliaria de Salta en la época virreynal, Buenos Aires, El Ateneo, 1945, p. 22
- (50) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 210 - 211
- (51) Cornejo, Atilio; Op. Cit. p. 437
- (52) Romero, José Luis; Latinoamérica, las ciudades y las ideas, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p. 72
- (53) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 51
- (54) Figueroa Solá, Eulalia; "Para una historia general del noroeste argentino en la época de la Colonia y de la Independencia", trabajo de investigación inédito, Cátedra de Historia de la Universidad Nacional de Salta, septiembre 1981
- (55) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 171 - 172
- (56) Canals Frau, Salvador; Op. Cit. p. 499
- (57) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p.182
- (58) Ibidem, p. 128
- (59) Ibidem, p. 172
- (60) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Buenos Aires, 1975, p. 314
- (61) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p.174
- (62) Ibidem, p. 151
- (63) Ibidem, p. 145
- (64) Ibidem, p. 182
- (65) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 33
- (66) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p.138
- (67) Todorov, Tzvetan; "Las categorías del relato literario", en Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 155
- (68) Ibidem, p. 155
- (69) Remond, Claude; "La lógica de los posibles narrativos", en Barthes, Roland y otros; Op. Cit. p. 87
- (70) Todorov, Tzvetan; Op. Cit. p. 178
- (71) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 20 - 21
- (72) Todorov, Tzvetan; Op. Cit. p. 181 a 183
- (73) Ibidem, p. 167
- (74) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 20
- (75) Ibidem, p. 21
- (76) Ibidem, p. 21
- (77) Ibidem, p. 20
- (78) Ibidem, p. 21
- (79) Remond, Claude; Op. Cit. p. 90
- (80) Ibidem, p. 90 a 92
- (81) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 21
- (82) Ibidem, p. 21
- (83) Ibidem, p. 20

- (84) Ibidem, p. 20
- (85) Ibidem, p. 20
- (86) Ibidem, p. 21
- (87) Ibidem, p. 21
- (88) Ibidem, p. 20
- (89) Ibidem, p. 21
- (90) Ibidem, p. 20
- (91) Ibidem, p. 21
- (92) Ibidem, p. 21
- (93) Ibidem, p. 20
- (94) Ibidem, p. 20
- (95) Bremond, Claude; Op. Cit. p. 92
- (96) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 20
- (97) Ibidem, p. 21
- (98) Ibidem, p. 21
- (99) Ibidem, p. 20
- (100) Todorov, Tsvetan; Op. Cit. p. 181
- (101) Ibidem, p. 183
- (102) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 21
- (103) Todorov, Tsvetan; Op. Cit. p. 183
- (104) Barthes, Roland; "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Op. Cit. p. 21
- (105) Ibidem, p. 21
- (106) Ibidem, p. 21 - 22
- (107) Ibidem, p. 22
- (108) Matamoros, Blas; "De narrativa argentina actual", ensayo inédito, febrero 1982
- (109) Anderson Imbert, Enrique; Teoría y técnicas del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 66 a 71
- (110) Barthes, Roland; Op. Cit. p. 20 - 21
- (111) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 67
- (112) Ibidem, p. 68
- (113) Ibidem, p. 68
- (114) Barthes, Roland, Op. Cit. p. 21 - 22
- (115) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 68
- (116) Ibidem, p. 67
- (117) Barthes, Roland; Op. Cit. p. 21 - 22
- (118) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 67
- (119) Ibidem, p. 67
- (120) Ibidem, p. 68
- (121) Ibidem, p. 68
- (122) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 55
- (123) Ibidem, p. 53
- (124) Ibidem, p. 42
- (125) Ibidem, p. 37
- (126) Ibidem, p. 32
- (127) Ibidem, p. 31
- (128) Ibidem, p. 36
- (129) Ibidem, p. 37
- (130) Ibidem, p. 39 a 41
- (131) Ibidem, p. 36
- (132) Ibidem, p. 51
- (133) Ibidem, p. 51

- (134) Ibidem, p. 55
- (135) Ibidem, p. 27
- (136) Ibidem, p. 32
- (137) Ibidem, p. 31
- (138) Ibidem, p. 54
- (139) Amar Sánchez, Ana María y otras; Op. Cit. p. 641
- (140) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 66 - 67

IV. NIVEL TÉCNICO-ESTILÍSTICO. VALORACIÓN ESTÉTICA.

La parte IV del estudio de la obra de Héctor Tizón trata dos puntos importantes. El primer apartado, dedicado al nivel técnico-estilístico, se ocupa del análisis de los recursos y las técnicas elegidos por el autor para crear su mundo narrativo. Pone especial cuidado en la interpretación de la selección de esos medios, -realizada dentro de la tradición literaria y cultural en que se inserta el escritor-, y de su adaptación a las obras literarias concretas. Busca además particularizar el estilo del narrador, "la dimensión estética de su habla" -como concisamente lo define Anderson Imbert- (1), esa expresión personal, elevada a nivel estético, de un modo valioso de percibir la realidad.

El segundo punto, que hemos titulado valoración estética, analiza el impacto que el uso de esos medios y de esas técnicas provoca en el lector atento, juzga la eficacia narrativa de los mismos y valora la respuesta estética que esa obra literaria particular da a su época.

Dentro del nivel técnico-estilístico estudiaremos en primer lugar el punto de vista de la narración desde una perspectiva estructuralista (que incluya las conclusiones sobre "aspectos" del relato, recogidas en los análisis formalistas practicados), que será completada con una visión más tradicional del mismo. Luego dedicaremos los apartados sucesivos al estudio del peculiar realismo mágico, de la temporalidad y de las estructuras, como principales recursos narrativos usados por Héctor Tizón en su obras literarias.

1. El punto de vista de la narración.

1.1.- Aspectos del relato.

Partimos en primer término del concepto estructuralista de "as—
pecto" en su sentido etimológico de "mirada". De acuerdo con la adap—
tación que hace Todorov del esquema de Pouillon (2), observamos que
en los cuentos de Tisón prima la llamada "visión por detrás", en la
que el narrador sabe más que el personaje. Así por ejemplo en el cuen—
to "La gata" el narrador con mirada de antropólogo informa desde fue—
ra sobre sus personajes, con una omnisciencia limitada:

"Los indios usan la risa y el llanto en forma diferente" (3).

Sólo en algunos cuentos del primer libro narrador y personaje tienen
un mismo campo visual. Es la llamada "visión con" en la que el narre—
dor sabe tanto como el personaje. En realidad es el mismo personaje el
que desde su perspectiva y con su lenguaje narra en primera persona.
Como ejemplo citamos un párrafo de "Petróleo" en el que la acción es
presentada por el joven agente en la primera persona del plural que im
plica a su compañero de correrías:

"De modo que seguimos tratando de sacar el mayor número de viejas
posible, por la costa, aguas abajo" (4).

En estos casos de coincidencia entre narrador y personaje (narra—
ción en primera persona) el autor prefiere dar la versión de los he—
chos a través de la perspectiva marginal de gente sin prestigio, como
es el punto de vista de unos muchachos traviesos en "Petróleo", de un
pupilo de huérfano en "Los indios", de una joven puneña crédula en

"El desertor y la mujer...", de un asistente minorado en "La gata", y de un idiota en "Matildita".

Este rechazo ex profeso del punto de vista fiable de gente prestigiosa concuerda con la intención del autor de no presentar los hechos apodícticamente, sino solicitar la participación del lector, dejando abierta la posibilidad de la duda, la interrogación, la ambigüedad.

1.2.- Los distintos puntos de vista.

El análisis del punto de vista como técnica narrativa viene a completar lo que con metodología estructuralista estudiamos como "aspectos del relato". Anderson Imbert nos facilita una minuciosa clasificación de los puntos de vista en el capítulo sexto de su estudio sobre el cuento (5), que usaremos según veamos oportuno.

1.2. 1.- Omnisciencia limitada.

En general el punto de vista que enmarca las narraciones de Tizon es el de la "omnisciencia limitada" en la que el narrador renuncia a la sabiduría divina y restringe su saber al campo de la percepción humana. El "yo" del narrador desdibujado en una tácita presencia, usa la tercera persona para comunicar acciones y acontecimientos de los personajes. Puede seguir y observar a sus actores en los lugares más recónditos, conoce sus hábitos y manías, sus gustos e inclinaciones, pero siempre desde una perspectiva externa que respeta como ajena la secreta intimidad del personaje. Las primeras líneas del cuento "Regreso" que oitamos a continuación, es uno entre los numerosos ejemplos de omnisciencia limitada:

"El hombre junto a la ventanilla sentía el aire fresco. Viajaba solo en el camarote; nadie había ocupado el lecho alto, y su hito de madrugar y el ruido lo habían despertado más temprano que de costumbre" (6).

1.2. 2.- El narrador testigo.

Algunas pocas narraciones incluyen la primera persona del "narrador-testigo" (7) pero sólo para situarse tangencialmente como punto de referencia de los hechos que va a contar y para reforzar los orígenes y la autenticidad de la versión. Así por ejemplo en "El jactancioso y la bella", el autor enmarca la narración con un preámbulo que lo incluye:

"Yo no fui testigo presencial de esto, pero mi padre y otros viejos cada vez que lo rememoran (...).

Algunos -los menos- ligan este relato con otras cosas anormales que por entonces sucedieron (...). La opinión del Juez de Pas Flores será la que en líneas generales seguiremos para relatar esto" (8).

Inmediatamente después del preámbulo continúa el resto de la narración en tercera persona:

"Dice el juez que él escuchó primero los bocinazos y calcula que ocurrieron al cruzar el Rugby la alcantarilla, junto a la cascada los Snopeak" (9).

La perspectiva del "narrador testigo" en primera persona, no demasiado frecuente en los cuentos es, sin embargo, protagónica en alguna de sus novelas.

1.2. 3.- Punto de vista "formulario" o de enmarque.

En realidad el ejemplo citado es un caso más de narración "cuasi-omnisciente" en tercera persona pero presentada con el artificio de lo que A. Imbert llama "el punto de vista formulario" (10) y que no es sino un recurso más de la ficción, muy borgeano, por otra parte. El autor da precisiones sobre fuentes aparentemente exactas para persuadir al lector sobre la autenticidad de los hechos que narrará a continuación y que por cierto, como todo acontecimiento literario, pertenecen sobre todo al mundo de la ficción. Una opinión de Tizón puede ser ilustrativa al respecto: "La literatura, o la ficción literaria, es eso: una ficción, es decir, algo no totalmente inventado, ya que la creación pura no existe: algo inexacto -como se ha dicho-, narrado en la forma más exacta posible" (11).

1.2. 4.- El narrador protagonista.

En algunas ocasiones, (sólo cinco cuentos de El jactancioso...), la historia es presentada por un narrador protagonista que narra en primera persona, desde su perspectiva de los hechos, y con su lenguaje y criterio particulares. En estos casos el autor prefiere puntos de vista de personajes marginales que aportan criterios incoherentes o falsos para una mirada normal. Un ejemplo acabado es el cuento "Matildita" en el que el testimonio de un idiota, contado en su media lengua trabada y balbuceante y desde su perspectiva trastornada de subnormal, da la versión paranoica de los hechos.

1.3.- El narrador como cronista de una extinción.

El uso de la tercera persona "cuasi-omnisciente" principal punto de vista en la cuentística de Tizón y reveladoramente sostenido en El Traidor venerado, su último volumen de cuentos publicado, tiene estrecha relación con la intención del autor, varias veces formulada, de ser "un cronista", "un rapsoda", "un testigo" que recoge las distintas versiones de la transmisión oral. Este propósito se reitera en sus obras anteriores. "El Comisionado", uno de los personajes de "El Capitán...", hace suya esta intención cuando afirma:

"...sólo he querido ser un cronista" (12).

Por otra parte el ante-propósito a la segunda parte de Sota de bastos... comienza diciendo:

"Esta puede ser la crónica de una antigua querrela..." (13).

La preocupación que obsesiona al autor aparece también explícita en alguna entrevista, como cuando, refiriéndose al mundo de la Puna, Tizón opina: "...quise dar testimonio de todo eso (...) Entonces traté, o sea voy tratando, en lo que está a mi alcance, de registrarlo" (14).

1.3. 1.- El acto de narrar: su valor ritual.

El autor entiende que independientemente de los contenidos narrados, la narración en sí, el acto mismo que supone un narrador y su público es principio fundante de un tipo de sociedad porque es un ritual comunitario. Y así lo expone uno de sus personajes cuando describe a la narración como actividad existencial, como pulso vital de un pueblo

"Ya veremos, si hay atención y paciencia, lo que pasó en el llamado Huiaco Puma; aunque tal vez sea cuento que me lo trague, para volver a lo que era mi cometido, o sea contar mi vida de contraventor en relación con el trato que tuve con don Pelayo. Pero la vida es todo, señoras, lo calmo y lo sabroso, y unos cuentan y otros escuchan" (15).

En las comunidades rurales como la puneña, alejada de la lógica occidental e inmersa en parámetros mítico-simbólicos, al recordar y transmitir un pasado común se adquiere identidad individual y grupal, conciencia histórica, entidad nacional, ya que, como afirma un personaje de "Historia olvidada":

"Quien no recuerda está muerto; vivir es recordar" (16).

El hecho de fundar la vida en los recuerdos, de exaltar únicamente el pasado supone la tácita ausencia de porvenir porque efectivamente no hay futuro para una civilización que camina hacia la extinción.

1.3. 2.- La narración como "canto fúnebre y final"

Si el narrador es el testigo que cronica una extinción, toda la obra se convierte en la epopeya de un pueblo condenado a desaparecer. En un juego de refracciones, la realidad da materia a la ficción y la ficción profetiza sobre la realidad. La profecía de la novela se cumple en la realidad porque el apocalipsis ha llegado a la región y "los rapsodas", (autorretrato trágico del autor y de su rol de narrador), cantan el canto fúnebre y final:

"Y también había dicho: "la desgracia ha caído sobre esta tierra porque ha convertido el coito en mansilla, el canto y el sonío de la madera hueca, del tambor y de la flauta de canilla, en pretexto para emborracharse; los pueblos y las familias serán dispersados, las cenizas sofocarán los fuegos y sólo resistirán las carnes secas de los corderos, el semen de los viejos; con las manos amarradas y los pies, Caín, el engendrado sobre una lechiguana, dictará las leyes que habrán de cumplirse hasta el fin de los apellidos. Mi raza andará en pesuñas y su regocijo será el llanto..."

El había dicho: "Cuando todos gimen e imploren por regresarse a la vagina de la madre y ya no existan mujeres; cuando todo sea piedra-lumbre y pedernal; cuando vengan los escribas, los rapistas, los sahumadores de cadáveres y canten el canto fúnebre y final" (17).

Por medio del arte el autor fija en una obra de ficción el ocaso de una cultura que tuvo identidad y que conoció el esplendor, y la resaca, en la literatura, de su irreversible extinción.

2. La técnica del "realismo mágico". Su superación.

Un lugar común, cada vez que se ha analizado la obra de Héctor Tizón, ha sido adjudicarle connotaciones próximas al "realismo mágico" (18). Teniendo en cuenta que esta expresión es usada con una amplitud exagerada, es necesario marcar los límites de su alcance, y ver hasta qué punto es cierto que obras como la de Tizón puedan ser calificadas con este rótulo. En otra época próxima, la palabra "surrealismo" servía, como ahora la expresión "realismo mágico", de comodín crítico para designar globalmente y sin matices, a un gran sector de la poesía. Así como en ese momento fue necesario deslindar el surrealismo de lo que no lo era, ahora, nos parece urgente marcar los límites del realismo mágico, y cuando esta técnica deja de serlo para transformarse en otro recurso que, revitalizado, adquiere nuevamente originalidad.

Es conveniente decir que cuando hablamos en este trabajo de "re-

lismo mágico" nos estamos refiriendo a su sentido estricto de técnica literaria específica, y no al sentido lato, que apunta al elemento suprarreal o mágico presente en la literatura de todos los tiempos. Es decir que nos referimos al recurso que, a partir de la llamada "Nueva Novela Latinoamericana", ha sido sistematizado por escritores como Uslar Pietri, Demetrio Aguilera Malta, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier. Marcamos esta diferencia porque, considerados los términos en su sentido extenso, podríamos estar de acuerdo con Tizón cuando dice que "...la palabra magia, mágico, alude a lo imprevisto, a una conversión contranatura, a una ruptura de las leyes lógicas y /o naturales, o que convencionalmente tomamos por tales. Por otra parte el realismo mágico (o lo que se entiende por ello), no es una invención de la nueva novela latinoamericana, sino que es tan viejo como la literatura, es decir, como el hombre" (19).

2.1.- Análisis de tres ejemplos representativos de la obra.

Del "corpus narrativo" del autor hemos seleccionado los tres episodios que nos parecen más representativos de lo que se ha dado en llamar "realismo mágico", y que son: el desplazamiento de un pueblo, Ramayoc, a través de la Puna, en la novela El cantar del profeta y el bandido (20); la mesiánica desaparición del hijo de doña Tectilde en pos de un cerdo blanco, en la novela Sota de bastos caballo de espadas (21); y la oacería de un angelito en el cuento "Historia olvidada" del libro El traidor venerado (22).

2.1. 1.- Un pueblo que deambula.

En el primer ejemplo, el pueblo de Ramayoc no tiene ubicación fija, deambula por la Puna, quienes lo buscan no lo encuentran, y su situación, siempre imprecisa, responde a inciertos testimonios que nunca coinciden:

"Entonces, fue como si Ramayoc hubiese cortado amarras y comenzado a navegar al gareté por la inmensa puna, como un barco fantasma que de pronto era situado por Tambo de Nazareno, cerca del Vilama; hacia las faldas del Emoraca, o en jurisdicción del distrito de Muñayoc. Pero la noticia más precisa resultó ser, al cabo de tantos años, la que trajo un pirquinero de Coochinoca, quien afirmó haber avistado al pueblo -por última vez- a unas setecientas cuadras viejas al noroeste de Rincónadilla. Y este dato, tan aproximado y fresco, quizá fuera el que en definitiva orientó a la cuadrilla de fumigadores. Luego, tiempo después, llegó el párroco" (23).

El "realismo mágico" que supone la imagen de este pueblo fantasma que va y viene por la desolada Puna, es neutralizado por Tizón al presentar el acontecimiento mágico, no como real, sino como una historia poco fiable, producto de la superstición de los relatores. Es un obispo, de mente racional, el que cuenta este hecho maravilloso como una historia montada por un charlatán y varios crédulos:

"Pero no es ese el problema de Ramayoc -dijo el Obispo-, sino que alguna vez, no hace mucho, fue asolado por un mago, un brujo, una especie de charlatán. Así es el cuento. Entonces, fue como si Ramayoc hubiese cortado amarras..." (24).

La habilidad de Tizón consiste en enfrentar a sus propios personajes. Lo "real maravilloso" montado por unos es desmentido por otros. La perspectiva prestigiosa de uno de los personajes, el obispo, de mayor ascendiente dentro de la legalidad de la ficción, sirve para des-

prestigiar el punto de vista maravilloso de otros personajes, desacreditados por supersticiosos, como son el profeta y los punesños crédu—
los.

Ramayoc nos recuerda a Castroforte de Baralla, el pueblo gallego que levita en la novela de Gonzalo Torrente Ballester, La saga/fuga de J.B. (25). Señalamos esta relación sólo para marcar sus diferencias: mientras que en La saga/fuga de J.B. el hecho mágico es presentado como rotundamente cierto por el narrador, en El cantar del profeta y el bandido, el desplazamiento de Ramayoc sólo es conocido a través de testimonios dispersos que dejan lugar a la incertidumbre. En ambos casos la naturaleza de "lo mágico" y de "lo real" es sustancialmente distinta.

2.1. 2.- Significado mesiánico del cerdo blanco.

El segundo ejemplo trata sobre la suerte del hijo de doña Teotilde y don Manuel de Urbata que desaparece tras de un cerdo blanco del "tamaño de un clavicordio" (26), y que reaparecerá mitificado, en la segunda parte de la novela, como mesiánico caudillo montonero de las Luchas por la Independencia. La conexión temática entre este hecho y el final que signa la dinastía de los Buendía en Cien años de soledad es próxima y evidente. Mirta Stern estudia la relación entre ambos acontecimientos maravillosos y observa que "la simbología que detenta la figura del cerdo en Tizón, prácticamente invierte los significados que ésta puede generar en un mundo como Macondo, donde la profecía que lo afecta compromete una involuación" (27).

En Cien años de soledad el nacimiento del niño con cola de cerdo es un hecho real, tenido por cierto no sólo por los demás personajes

sino desde las perspectivas del narrador y del lector, que lo consideran verosímil dentro de la legalidad interna de la novela. Por el contrario, en Sota de bastos caballo de espadas ningún personaje es testigo calificado del hecho mágico y las distintas versiones, sin fuentes fidedignas, pueden ser atribuidas a las deformaciones propias de la transmisión oral y al clima de superstición popular vigente en la novela. En el plano morfosintáctico, la preferencia de pronombres indefinidos como sujetos de la enunciación desacredita la veracidad de los testimonios:

"Unos dirán que el perdido, cansado de correr en pos del chanco durante varios años, (...) otros que, en efecto, había hallado a la bestia (...) unos más llegarán a musitar que, castigado por Dios (...) Otros más, en fin, que en lugar del chanco había descubierto un tesoro..." (28).

En la novela de Garofa Márquez la verosimilitud interna del cuento, su lógica peculiar, coacciona al lector para que acepte el hecho fantástico como un hecho real, mientras que los textos de Tizón se guardan intencionadamente de dar precisiones e inducen al lector a desconfiar de versiones dudosas dadas a través de referencias indirectas.

2.1. 3.- La casa del angelito.

El tercer episodio calificable de "realismo mágico" pertenece al cuento largo "Historia olvidada". En él, ante un público de puneños pasivos y descreídos uno de los personajes, el hombre gordo, rememora una vieja cacería en la que, según dice, baleó a un angelito:

"El gordo recordaba ahora otra noche igual de mansa y clara, cuando, muchos años atrás, había salido en busca de vizcachas y liebres y cazó un ángel.

-Recuerdo otra noche como éste -dijo, aunque nadie aparentemente lo escuchó-. Yo era joven, gordo y despreocupado; de mano pronta para el gatillo y ojos que la edad no había injuriado aún. Andaba solo. Me gustaba salir por estos campos, cuando caía la tarde (...). De pronto vi, a la distancia, en el cielo, un bultito que volaba, bajamente. Apronté mi carabina y disparé y al momento de disparar vi que era un ángel; (...) El ángel cayó como una piedra. No era más grande que un ganso grande, o como un niño de la edad de un año, más o menos. Pero, al caer, al tomar contacto pesadamente con la tierra, aquello se convirtió en palomita y echó a volar nuevamente" (29).

La oca del angelito es, en primer lugar, una hasaña del pasado del hombre gordo, hoy decrepito, narrada junto a las aventuras de su juventud. De buenas a primeras, esta circunstancia previene al lector que comienza por desconfiar del testimonio nostálgico de un fanfarrón. A este primer descrédito se suman el escepticismo con que lo escuchan los demás personajes del auditorio, atentos sólo a su comida, y la desconfianza socarrona de otro de los personajes, la vieja, al inquirir: "¿Un ángel, decís? ¿No habrá sido un pato?" (30). Apparently la vieja agrega de inmediato un nuevo supuesto de "realismo mágico" al posibilitar la opción entre un pato "o a lo mejor sólo una almita voladora?" (31); pero en el contexto este hecho no funciona como una posibilidad de lo real maravilloso sino como indicio (32) que remite al carácter supersticioso y al animismo filosófico de esa gente. La mención de "una almita voladora" en vez de reforzar un procedimiento de "realismo mágico", añade, por connotaciones colaterales, un nuevo desprestigio sobre la objetividad del testimonio del hombre gordo que, naturalmente, participa del temperamento fabulador de la comunidad a la que pertenece.

La reacción de náuseas y el llanto de la mujer embarazada a la que el relato del hombre gordo evidentemente afecta, es otro atenuante de

la veracidad del hecho. Desde la historia personal de la mujer embarazada, el relato de la muerte del angelito despierta connotaciones sentimentales, miedos y temores relacionados con el hijo adúltero que va a tener. En la sintaxis textual la secuencia de la intervención de la mujer funciona como prospección que, dentro del clima supersticioso del relato, anticipa un mal presagio relacionado con su próximo parto. El curso del cuento verifica luego el cumplimiento del agüero en el asesinato de la mujer por su marido y el mesianismo truncado del recién nacido, alcanzado por "la mosca de la muerte" (33).

2.2.- El punto de vista enajenado.

A partir de estos tres ejemplos analizados como representativos del resto de la obra, se puede advertir al decidido empeño de su autor para que estos acontecimientos maravillosos no sean rotundamente ciertos sino que aparezcan asociados más bien al carácter supersticioso y fabulador de sus personajes.

Mientras en el "realismo mágico" propiamente dicho el énfasis está puesto en que el hecho sea real y verosímil dentro de la lógica interna de la obra, y esto conmueve al lector para que así lo interprete, en la narrativa de Tizón, lo que importa no es tanto el hecho en sí, como el punto de vista mágico o enajenado de uno o varios personajes, generalmente desprestigiados como testigos. Sus versiones inspiran desconfianza, incredulidad, y por lo tanto no persuaden a los demás personajes ni fuerzan la perspectiva del lector.

Mientras en el "realismo mágico" lo maravilloso es óptico, objetivo, pertenece al propio hecho o acontecimiento en sí mismo y por ende obliga a los personajes tanto como al lector, en la obra de Tizón, lo

maravilloso es aspectual (aspecto = mirada), subjetivo, depende del punto de vista de un actante (encarnado en uno o varios actores) (34), cuyo testimonio no conviene necesariamente a los demás actores, ni exige la adhesión del lector.

En la equivocidad semiótica que hace posible la libertad de interpretaciones del acontecer maravilloso, advertimos la eficacia del texto que, múltiple en significaciones y respetuoso de su lector, no impone a rajatabla sino que sugiere, interroga, propone, motiva. En este sentido Tizón acrecienta la ambigüedad, componente consustancial de su narrativa y obsesión estética muchas veces explicitada por el propio autor que aboga por "el olaroscuro, la elocuencia de la ambigüedad, el equívoco de la realidad" (35).

Al comienzo de este apartado señalábamos la insistencia conque la obra de Tizón es incluida dentro del "realismo mágico". Creemos que este juicio debe ser corregido. Los ejemplos analizados, tomados como representativos del resto de su obra, permiten afirmar que aunque ésta tiene claramente propuestas sobre "lo real" y sobre "lo mágico", no puede ser inscripta, sin sustanciales matizaciones dentro del genérico, y hasta cierto punto remanido, "realismo mágico". Atento a los signos literarios de su tiempo, Tizón ha sabido aprovechar los medios expresivos y transformarlos hasta devolverles originalidad.

3. El tiempo.

Es de todos conocida la fundamental incidencia que sobre la funcionalidad temporal ha tenido la renovación de técnicas narrativas con solida en el siglo XX. Basta con citar los nombres de Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Rulfo, entre otros; para afirmar que el manejo

del tiempo en la literatura cobra valor insapreciable -aparte del propio cronológico-, como recurso lógico, psicológico y sobre todo estético.

Para ordenar nuestro análisis, deslindaremos dos campos en el estudio del tiempo en la narrativa de Tizón. Un campo "lógico" -analizable a nivel de "historia"-, que tiene que ver con la concepción de tiempo que se maneja en las obras, y otro campo "funcional", relacionado con la renovación técnica de la narrativa de nuestro siglo. Este segundo campo estudia los recursos literarios tales como la ruptura secuencial, las anticipaciones, prospecciones, elipsis, etc., que usa el autor a nivel de "discurso" para transmitir aquella peculiar temporalidad lógica y para alcanzar sus fines estéticos.

3.1-- La temporalidad a nivel de "historia"

3.1. 1-- Atemporalidad del mundo indígena.

La concepción temporal vigente en la región del noroeste está resumida en la reflexión del personaje del cuento "Regreso", cuando dice:

"...el tiempo era sólo un capricho, pero, en definitiva, una forma inexacta de medir" (36).

Desde nuestra perspectiva "occidental", desde las categorías cronológicas europeas, esta concepción del tiempo resulta sorprendente, pero sin embargo es exacta desde una óptica regional que cuenta con la lógica propia de ascendencia indígena.

En la obra de Tizón, testimonio de una concepción particular del mundo y de la vida, tiene fundamental importancia la recreación de un tiempo peculiar, detenido, inmóvil, atemporal, acorde con la cosmovi-

ción de esa comunidad regional.

La concepción occidental del tiempo como una forma de medir, como una sucesión de acontecimientos situados a lo largo de la línea temporal, nada tiene que ver con la noción puneña del no-tiempo y de la quietud que opone su lentitud sin medidas ni límites al vertiginoso y cronométrico ritmo del Sur:

"...recuerdos de su propia vida, tan lenta entonces y ahora tan bien marcada y vertiginosa por la venta de almanaques y la llegada del ferrocarril" (37).

3.1. 2.- El tiempo como noción intensiva y no sucesiva.

El tiempo para el puneño más que una línea es un ámbito en el que pasado, presente y futuro se entremezclan y confunden:

"ayer es hoy", y "Lo que irá a pasar ya ha pasado" (38).

La propia temporalidad participa en la Puna de otra naturaleza: no es cronológica, conceptual y abstracta como la "occidental", sino física y casi material, percibida por los sentidos más que por el intelecto:

"Los meses son arqueaditos (...) Cada mes tiene su música y su color; eso se ve en el arco iris, cuando el cielo se descuida" (39).

La noción del tiempo no es "sucesiva" sino "intensiva". El tiempo no "pasa", por el contrario se suma a sí mismo. Su diseño no es lineal sino circular:

"Y un mes con otro y con otro forma el año que es como una redondela que va girando" (40).

3.1. 3.- El tiempo mítico.

Frente al tiempo histórico, diacrónico, de la civilización occidental, la obra de Tizón destaca el tiempo mítico, circular, sincrónico, de la concepción puneña; el tiempo cíclico y reiterativo de la naturaleza propio a las comunidades agrarias; el del "eterno retorno":

"-Todos lo sabemos. Lo que irá a pasar ya ha pasado. Siempre fue así; no hay nada nuevo. Sólo hay círculos como la rueda del tiempo. Lo mismo que fue, será. Aunque de otra manera" (41).

En este tiempo mítico sin cortes ni medida nada es matemático: la datación es imprecisa:

"...ya era desde antiguo vagamente conocida por todos" (42),

las fechas son sólo aproximadas:

"Seguramente era en la fecha mes más o menos, en que dicen la habían llevado arrestada..." (43),

y hasta la edad de los hombres se pierde en la ambigüedad sin cifras:

"-Digo que cuántos años tiene usted.

-¿Cómo?

-Que qué edad tiene, decimos.

-¿Edad mía?. ¡Cuál será pues! Vaya a saber, señor. Muchita ha de ser" (44).

Todo participa de este ritmo lento, aletargado. La marginación histórica a que están habituados hace que una espera pueda ser eterna y no se de por malograda:

"...cuando llegara el Gobernador, a quien el pueblo esperaba desde hacía veintitrés años" (45).

En un mundo caracterizado por la quietud y la monotonía cualquier acontecimiento es de por sí remarcable y sirve para señalar el tiempo. Así por ejemplo la llegada del ferrocarril se convierte en punto de referencia temporal:

"El señor Smiles y la señora Dorotea —que habían llegado al pueblo antes que el ferrocarril—, ..." (46).

"El señor Smiles bajaba al pueblo los días de tren..." (47).

El tren es el único evento que divide al tiempo seccionando la monótona sucesión de días siempre iguales unos a otros:

"Pasaron algunos años, sólo interrumpidos por la llegada del tren mensual" (48).

La noción del tiempo como bloque indiviso es patente en el hecho de reparar en una simple campana que, en el contexto puneño, resulta insólita, y de resaltar sus funciones obvias:

"La escuela tenía campana de llamar y señalar el tiempo, como la iglesia, y ventanas con vidrios y piso" (49).

En la Puna los patrones temporales son distintos. El tiempo es medido por aproximaciones ("muchito", poco), por acontecimientos (antes o después del tren), o en todo caso con otros baremos de evidente procedencia indígena:

"Llevaba ya mucho tiempo, diez lunas quizá, escuchando las monótonas alabanzas de su patrón respecto del ferrocarril y de cómo sería el país a partir de ahora" (50).

3.1. 4.- Tiempo detenido y conciencia de extinción.

A la particular concepción indígena del tiempo detenido, se suma la conciencia de la propia extinción. El clima de agotamiento es generalizado: El cansancio de la naturaleza, patente en la frase "Esta tierra está muy usada..." (51) se suma al envejecimiento prematuro de sus habitantes. Así por ejemplo el capitán Rudecindo Vargas, personaje de "Historia olvidada", "Tenía treinta y cinco años, muy trabajados por la guerra; ya no era joven" (52). O el hombre de San Juan de Quillaques, personaje de "El ladrón" que "tenía treinta y cinco años y ya iba para viejo" (53).

El cuento "Neblina de la tarde" es todo una metáfora de esta condición de vejez prematura, de ocaso anticipado antes de la fructificación. El final sorprende al lector, al enterarlo de que "la Niña" es una mujer envejecida de "cabellos blancos" y "boca marchita". La descripción del paisaje es una imagen metafórica de la propia condición del personaje:

"Ahora una ráfaga de viento onduló el pastizal y ella, de pronto, por eso, se dió cuenta que ya moría la estación, tan temprano"(55).

3.1. 5.- Protagonismo del pasado.

La Puna vive de cara al pasado porque el presente supone atraso y agonía, y el futuro, irremisible desaparición. Marginada de la histo-

ría la región vive en un pasado remoto, inmersa en otra "era", absolutamente desfasada de la de sus contemporáneos. Al respecto se lee en El Cantar...:

"Esta tierra no está madura para el Nuevo Testamento...

Esta es la tierra del Pentateuco..." (56).

La obra insiste en el carácter irredento de este pueblo sin futuro ni esperanza. El nivel simbólico destaca cómo hasta su mesías, símbolo del porvenir, se frustra prematuramente, muere siendo aún niño sin cumplir la redención:

"Hubo una vez un niño, que nació de una copa y devolvió por un momento la ilusión a este país de gente confundida y demorada, y luego murió" (57).

Es lógico pensar que un pueblo sin futuro y con un presente exhausto se refugie en el remoto esplendor de un pasado añorado pero irreparable:

"Hasta entonces habíamos vivido aislados y solos, sin darnos cuenta, y nos estábamos muriendo como iros salpicados por el fuego, ya no teníamos conversación ni ganas. Las coplas más nuevas y otros sentires eran de la edad de cuarenta años; albahaca en las orejas no se veía ya, ni buenos multiplicos, ni casamientos; nadie había podido adquirir un caballo con su buena silla en los últimos tiempos y, salvo ese ómnibus tan ingrato, la ruta de forasteros y mercaderes, pasaba -desviada- muy lejana" (58).

De este hecho proviene que el tiempo verbal principal a lo largo del corpus narrativo de Tizón sea el pretérito. El protagonismo del pasado es tan fuerte que hasta el amor, estado vital por excelencia, se sustenta también en el recuerdo:

"...tal vez fuera lícito amar sólo un instante, intensamente, para después recordar, y envejecer" (59).

3.1.6.- El recuerdo como actitud predominante.

El protagonismo del pasado hace que el recuerdo sea la actitud predominante, el gesto vital por excelencia en los personajes de Tizón:

"Quien no recuerda está muerto; vivir es recordar" (60).

Esta actitud explícita en el parlamento de "el hombre gordo", personaje de "Historia olvidada", que acabamos de citar, está también implícita en los distintos niveles de pasado que rescatan desde recuerdos privados, como puede ser por ejemplo la infancia de un protagonista, hasta los inmemoriales orígenes de la civilización puneña. Esos niveles de pasado rescatados en la ficción son, por orden cronológico, los siguientes:

Un primer nivel de pasado se sitúa en el remoto y edínico mundo indígena de cuyos antiguos dioses aún queda "su oculta memoria" (61).

El antiguo esplendor puneño constituye un segundo nivel,

"Cuando decir ramayocense era mentar la leche, las mejores chalongas de llama y las hembras más gruesas, firmes y adornadas" (62).

Las gestas de la Independencia son un tercer nivel que recoge el tiempo histórico del coraje y la bravura:

"Cuando los hombres montados a caballo que aguzaban su alma en el valor como sus cuchillos contra una piedra, eran más que una metáfora y eran sus vidas menos apreciadas que una copla; de aquellas mesnadas que en ciertas disyuntivas del combate preferían dejar sus cabezas a beber el agua en los cuencos domésticos; quan

do las vainas eran sólo baldíos estorbos en los costados y las lluvias del verano o la escaroba de mayo una mortaja. Cuando aún se peleaba a gritos y a pedradas y las mujeres se avergonzaban de tener por varios días junto a sí a un hombre entero; cuando hasta los niños -acostumbrados al espectáculo de los pájaros negros sobrevolando- eran sentenciosos, y la muerte a fierro un lugar común, o una jactancia" (63).

El cuarto nivel lo forma el pasado próximo de la vida provinciana, su ritmo calmo y tedioso que ya resulta anticuado para los tiempos que corren. La descripción de una ciudad, una casa y una habitación provincianas dan de ello testimonio:

"La ciudad chata... muy pocas personas en las calles sin ruidos ni estridencias" (64).

"...su casa una construcción antigua...recoleta, amplia, tercoamente rebelde al presente y a las ideas actuales del confort" (65).

"...la sala que vagamente olía a moho, a melancólica decadencia" (66).

Un quinto nivel es el resorte del pasado personal, la recuperación de la infancia que es para el autor la existencia auténtica: "A veces creo que sólo existimos en la infancia, -dice Tizón en una entrevista-, que ese es el único período o etapa de nuestra vida en la cual realmente somos. Luego vienen las "racionalizaciones", una fea palabra, con más feas consecuencias: apelamos a las máscaras que nos convienen, hacemos lo que no queremos, queremos lo que no podemos. Jamás volveremos a llorar en público, ni volvemos a amar o malquerer incondicionalmente" (67). En este sentido el cuento "Regreso", es simbólico porque además del retorno espacial del protagonista que vuelve del Sur a su provincia natal, supone una retrospectiva temporal del hombre al niño, una especie de "viaje a la semilla" en el que el personaje recupera su infancia:

"...y las viejas cosas, sus formas remotamente familiares, lo regresaban a un tiempo que sólo ahora volvió a descubrir" (68).

3.2.- La temporalidad a nivel de "discurso"

Desde el punto de vista funcional es evidente la incidencia que la renovación técnica de la novela de nuestro siglo ha ejercido sobre el manejo del tiempo como recurso narrativo. La ruptura de la secuencia temporal, dinamizada en múltiples procedimientos, crea, a nivel de "discurso", la ficción de la multidimensionalidad temporal.

3.2. 1.- Retrospecciones.

De acuerdo con el papel protagónico del pasado en la narrativa de Tizón, el principal recurso temporal es la retrospección. A veces la "analepsis", como la llama G. Genette en Figures III, va intercalada directamente sin preámbulo alguno. Otras, va precedida de aclaraciones que introducen explícitamente la retrospección, como en el ejemplo siguiente:

"Entonces Rosa - y - Media no supo por qué le dio por pensar en lo de antes, incluso en cosas de su niñez. Recordó por ejemplo, fugazmente, la época en que estuvo de cocinero..." (69).

Los recursos retrospectivos son variados; el más frecuente es el recuerdo involuntario y ocasional producido por simple asociación de ideas, aunque también usa el autor el recuerdo voluntario, e inclusive esforzado, con lo que consigue subrayar la importancia del pasado que se rescata. En "El que vino de la lluvia", la voluntad del ex-Juez sirve de soporte a su dormida memoria y el proceso rememorativo es progresivo:

"...era evidente...que algo remoto comenzaba a desalestargarse en su memoria" (70).

"¿Quién sos?, decímelo, aunque estoy casi recordándolo.(...) y en tonces su recuerdo se superpone al del otro y entre ambos se ayu dan mutuamente" (71).

3.2. 2.- Prospecciones.

Algunas "prolepses" (según terminología de Genette) se intercalan en los relatos para anticipar acontecimientos y contribuir al suspense de la acción. Consecuentes con el clima equivoco de los testimonios de los personajes, estos marcos prospectivos juegan con la imprecisión de los datos y la ambigüedad de las distintas versiones:

"Ambas mujeres esperaban a un hombre llamado Salustiano. Y su hig toria, en parte, aparentemente sucederá así: Salustiano -era por abril de ese año- marchó a la safra; para ir, fue solo (versión distinta dice que le acompañó un su entenado de nombre Santiago, joven de catorce años que, luego, en otra referencia, aparece co mo baxeador aficionado en la villa de San Pedro de Jujuy);"(72).

3.2. 3.- Otros recursos temporales.

Recursos permanentes con los que el autor consigue el sabor arcaiz ante y el clima ambiguo propios de la narración oral son, entre otros, el estilo impreciso que desdibuja el recuerdo, las distintas, y a ve ces contradictorias, versiones de los acontecimientos, el uso constante del "verbum dicendi" (73) con sujeto indefinido o impersonal. En el texto abundan estos encabezamientos:

"unos dirán que..., otros que..., unos más llegarán a musitar..., otros más, en fin..." (74)

"decían entonces -ahora pocos lo recuerdan- que..." (75)

"Algunas gentes de Yala lo recuerdan bien..." (76)

"Los que escucharon hablar a los más viejos, dicen que...", etc.

3. 3.- Tempo del relato.

Las distintas velocidades del movimiento narrativo, sus ritmos lentos o vertiginosos, son conseguidos, en la obra de Tizón, por el uso ecléctico de distintas técnicas que van desde las pausadas reiteraciones arcaizantes de corte epopéyico o versicular, hasta los novísimos recursos, préstamos de la cinematografía, como los "fundidos", los "flash-back", el estilo fragmentario, los montajes de segmentos, etc.

Entre los recursos usados con mayor frecuencia para dar el "tempo narrativo" están las "elipsis temporales", que saltan pasajes de la acción; las "omisiones", "explícitas" o "implícitas", inferidas por el lector que descifra las lagunas cronológicas; las "narraciones sumarias", que con economía narrativa cubren lapsos extensos del tiempo de la acción; y también algunas "pausas descriptivas", las indispensables, que generalmente agregan a la pura descripción alguna connotación metafórica o simbólica de la acción que acompañan (77).

Concluimos este estudio de la temporalidad enlazándolo con el apartado siguiente ya que tiempo y ritmos de la narración se apoyan en la "ruptura de la secuencia temporal" y sus múltiples actualizaciones, recurso clave de la prosa del siglo XX que, en los textos, aparece estrechamente relacionado con los diseños estructurales, de los que nos ocuparemos a continuación.

4. Estructura.

4.1.- Tiempo y estructura.

Sabemos que el tiempo de la vida es pluridimensional, continuo, fluye sin pausas ni interrupciones, es prospectivo, irreversible y en él el pasado es irre recuperable. Mientras tanto el tiempo de la narración es lineal y discontinuo, cristaliza parcialmente en hechos destacados por su valor estético. Y sabemos también que uno de los problemas de la escritura ha sido cómo reducir uno al otro; en categorías estructuralistas, cómo encajar la pluridimensionalidad de la "historia" en la linealidad del "discurso". Teodorov opina que la mayor parte de las veces "el autor no trata de recuperar esta sucesión "natural" porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos" (78). En este sentido el orden, la disposición, las combinaciones de los acontecimientos, resultan significativos.

Sin olvidar casos relevantes de la historia de la literatura de los siglos pasados (pensamos por ejemplo en "las perdiciones" de El Conde Lucanor en el cuento "De lo que aconteció a un Deán de Santiago...", o en el contrapunto genial de "les comices agricoles" en Madame Bovary de Flaubert), es decir, omitiendo lo que no dejan de ser excepciones, puede decirse que la deformación temporal en la narrativa cobra valor lógico y estético preponderantes sólo a partir de las innovaciones técnicas del siglo XX. La funcionalidad de la deformación temporal es, si se quiere, más efectiva aún en la cuentística en la que "los valores agregados" son sumamente apreciados porque el género de por sí exige economía y brevedad.

En el "corpus" cuentístico de Tizón la riqueza y variedad de dise

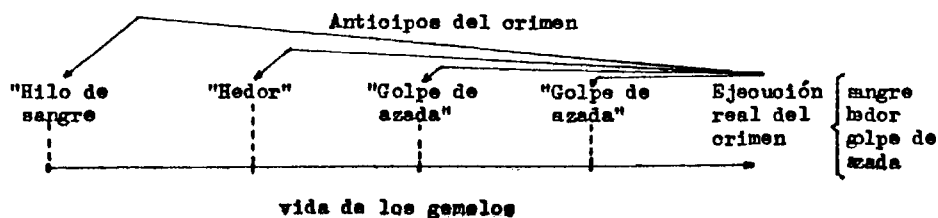
ños estructurales es destacable. El autor altera la secuencia temporal, viola voluntariamente el orden lógico o causal para lograr un orden estético acorde con la dinámica literaria de cada cuento. Hemos elegido, para su análisis, algunos ejemplos que resultan interesantes por la variedad y complejidad de su diseño estructural.

4.2.- Diseños estructurales.

4.2. 1.- "Gemelos": diseño de "reloj de arena"

La estructura del cuento "Gemelos" responde a la denominación de "reloj de arena" o "inversión del viaje", tipificada por Anderson Imbert (79). El cuento comienza con el cadáver de uno de los personajes "...el brillante hilo de sangre que a Ernesto Grande le corría desde la boca al cuello..." (80); luego se cuenta la historia de su vida hasta el crimen. En este cuento la complejidad estructural es grande porque el mecanismo de inversión del reloj se pone varias veces en marcha, ya que en repetidas ocasiones el desenvolvimiento sucesivo de la historia es interrumpido por pantallazos sobre distintos detalles del crimen. Tanto la alusión al asesinato, que abre la narración, como todas estas otras prospecciones, anticipan el trágico final perforando la historia que abarca desde el nacimiento del agente Ernesto Chico, hasta el desenlace, en el que, ya adulto, mata a Ernesto Grande, su hermano gemelo.

El diseño gráfico es el siguiente:



Existe oposición temporal entre las vicisitudes de la vida de los gemelos, que avanza linealmente desde la concepción (la madre muda violada por un ferroviario) hasta la adultez de los hermanos, y las anticipaciones alusivas al crimen que perforan reiterativamente la línea temporal. En el texto esas prospecciones son:

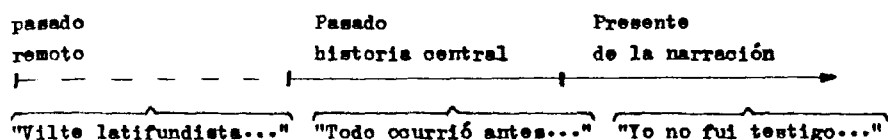
- 1º. el "hilo de sangre" (81) del comienzo de la narración.
- 2º. la alusión a la descomposición del cadáver, "cómo hiedes" (82).
- 3º. la forma de muerte: "Lo mató con un golpe de azada" (83).
- 4º. su reiteración: "Hasta que con un golpe de azada lo dejó muerto" (84).

El clímax de la narración reagrupa en un fundido todos estos elementos que reaparecen juntos en el momento preciso del crimen (85) y crean la tensión final del cuento.

4.2. 2.- "El jactancioso y la bella": diseño de tríptico.

El diseño temporal de este cuento es un "tríptico" en el que la historia principal -la anécdota de la jactancia de Vilte y de la fidelidad de Medea en Yala- se sitúa en un pasado central enmarcado por el pasado remoto de la vida anterior de Vilte, supuestamente "latifundista en San Luis" (86), y por el presente de la narración, en el que se instala el agente narrador para contar la historia. "Yo no fui testigo presencial de esto, pero mi padre y otros..." (87).

El diseño gráfico es el siguiente tríptico:



4.2. 3.- "Fuegos artificiales": diseño circular de "collar"

"Fuegos artificiales" tiene una estructura circular en la que la acción da una vuelta completa y el final conecta con el principio. Las últimas palabras del cuento: "Entonces la mujer comenzó a dar alaridos agitando el pecho" (88) conrotan con las primeras: "La mujer daba alaridos y no cesaba de gritar" (89). En el medio se desarrolla la historia en la que la mujer adúltera, sorprendida "infraganti", mata al marido y acusa del crimen a un tonto que carga con la culpa. Pero esa historia se desarrolla a través de núcleos discontinuos, como las cuentas de un collar, que el lector une, completa y ordena mentalmente.

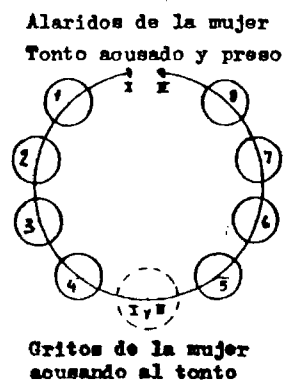
En el texto esas "cuentas del collar" se resuelven en un aparente desorden temporal y lógico que responde a un orden estético. La sucesión de acontecimientos es la siguiente:

Estructura de "collar"	Broche que abre	{ I - Alaridos de la mujer Imbécil acusado y preso
	Cuentas del collar	{ 1 - Llanto del imbécil 2 - Manos homicidas recogen el arma 3 - Marido: traficante de cueros, fuera de casa 4 - Marido: regresa y es baleado en la cara
	Duplicación interior	{ I y II - Gritos de la mujer acusando al imbécil
	Cuentas del collar	{ 5 - Pasión del tonto por los fuegos artificiales 6 - Escena del adulterio 7 - Celada de la mujer: el imbécil hace un tiro al aire 8 - Amante huye inadvertido
	Broche que cierra	{ II - Alaridos de la mujer Llegan "los demás" (a apresar al imbécil)

Los dos extremos de la historia (I y II) engarzan perfectamente porque las últimas palabras enlazan con las primeras (los alaridos de la mujer y la presencia de "los demás" que, explícita o tácitamente, acusan y prenden al imbécil).

En una perfecta simetría estructural "la cuenta central del collar" repite sintéticamente el núcleo de la acción en un movimiento de "duplicación interior" de ambos extremos o "broches" de la historia: "...su mujer gorda y semidesnuda acusaba al tonto gritando y agitando los brazos hasta que llegaron los demás" (90).

El siguiente gráfico sintetiza el diseño "de collar" con duplicación interior:



El crimen, nudo del conflicto, es sugerido desde las primeras páginas aunque su autora sólo sea descubierta al final. Pero el suspense no decae porque se juega principalmente con la equívocidad de las identidades de los responsables de las acciones. El lector ignora a quién pertenecen "Las manos homicidas que recogieron el arma" (91); no sabe tampoco con certeza quién "Entonces descolgó la escopeta" (92). Además

la ambigüedad del sujeto lo lleva a confundir con el imbécil, antecedente inmediato en el texto, al amante, al que "la mujer había terminado por franquearle la puerta" (93).

4.2. 4.- "Tres mujeres": diseño de empalme rectilíneo o de "caña de pescar"

Anderson Imbert advierte sobre las diferencias que hay entre la "trama circular", que atañe a la estructura, y el "tema circular" del eterno retorno que puede darse en un cuento construido en línea recta (94). Este último es el caso del cuento-saga "Tres mujeres", construido sobre grandes elipsis temporales que acercan u superponen las distintas puestas en práctica del ritual amoroso, "uno y el mismo", reiterado a través de varias generaciones familiares. Se narran sucesivamente las historias pasionales de "la niña Paula", de "María de las Mercedes", y de "Paulita", distantes en el tiempo histórico pero superpuestas entre sí estructural y conceptualmente. En lo que hace a la estructura, el relato destaca y aproxima estos tres núcleos al sumir el resto en grandes elipsis cronológicas; desde el punto de vista conceptual, al convertirse el hecho amoroso en ritual vuelve a las tres historias una y la misma:

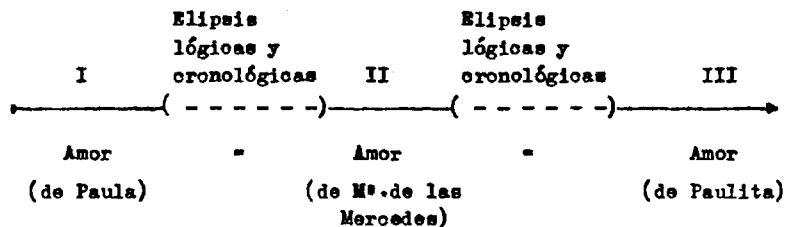
"...el hecho de amar era único y siempre igual a sí mismo a través del tiempo" (95).

La estructuración externa se basa en la simbólica unidad de lo trinitario, explícito en el propio título, y divide formalmente al relato en tres partes. Cada parte se ocupa de la aventura pasional de cada una de las mujeres, agentes del relato.

El empalme de las tres historias, cuyo diseño aproximado es el de "caña de pescar", responde a una estructura rectilínea que sin embargo sustenta un tema circular, como es el de la reiteración ritual de un mismo hecho a través del tiempo disuelto por el mito:

"y en esa hipotética misma hora volvía a asomarse hoy por impulso de una memoria remota e inconsciente" (96).

El diseño gráfico es de "empalmes rectilíneos" o de "caña de pescar":



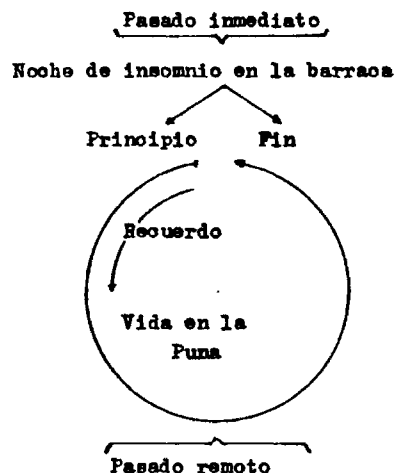
4.2. 5.- "El ladrón": diseño circular de "anillo"

En el cuento "El ladrón" el pasado próximo de la narración sitúa a "el hombre de San Juan de Quillaques", en una barraca de un ingenio azucarero, donde el calor, los mosquitos y los ronquidos de los otros safreros le impiden dormir. Esa noche de insomnio desensadena la retrospectiva en la que el agente recuerda su antigua vida en las tierras altas; y en especial, un episodio que marcó su infancia: el robo del lápiz rojo de corregir de la maestra. El cuento termina con un regreso desde el pasado remoto al tiempo de la narración, cuando, al amanecer, el agente contempla entre sus manos el viejo lápiz rojo de corregir, el

amuleto convocante del "paraíso perdido" de la Puna y del mundo añorado de su infancia.

Las primeras palabras, que indican la puesta en marcha del mecanismo del recuerdo: "San Juan de Quillaques estaba lejos, y en algunas noches al hombre le daba por pensar" (97), enchufan con las últimas, que detienen ese recuerdo y vuelven al agente a su inmediata realidad: "Los mosquitos zumbaban en los rincones y sólo se escuchaba eso y el ronquido de algunos de los que dormían en la barraca" (98). En medio, se desenvuelve la historia central —su infancia y su vida en las tierras altas— a través de una gran retrospectión, sólo interrumpida a ratos por la presencia del "ebrio" que perfora el hilo del recuerdo y retrotrae esporádicamente la acción al pasado inmediato de la narración.

El diseño gráfico de "anillo" es el siguiente:

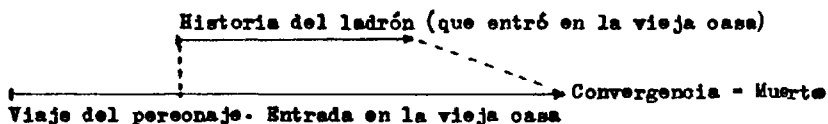


4.2. 6.- "Regreso": diseño de "duplicación interior" con final convergente.

En el cuento "Regreso" hay un paralelismo simbólico entre el viaje espacial del personaje que regresa a su ciudad natal y el viaje psicológico que supone la recuperación del tiempo de la infancia. En una curiosa y ambigua correlación la historia del viaje de regreso del personaje, a partir del momento en que vuelve a entrar en la casa de su infancia, repite una vieja historia, que él conoció de niño, en la que un desconocido que entró en su casa fue confundido con un ladrón y muerto por el casero. Esta narración interpolada duplica, anticipando, el propio fin del personaje que, también él, sorprendido en su sonámbulo reconocimiento de la antigua vivienda, es muerto, de un balazo, por el actual cuidador. Distintos elementos del primer homicidio, como las circunstancias de la muerte o el arma homicida -la misma que dio al casero el padre autoritario ante la oposición impotente de la madre-, reaparecen al final para confundir la identidad de los personajes. La equivocidad del relato insinúa que el antiguo supuesto ladrón y el actual dueño de casa resultan ser uno y el mismo. La ruptura de la lógica temporal y el final idéntico de ambos los confunde y superpone y hace que aquel oscuro incidente del pasado remoto de la infancia -la muerte del intruso- sea una duplicación en el interior del relato, que anticipa prospectivamente el final luctuoso del actual dueño, intruso en su propia casa.

Entre las dos historias duplicadas, la muerte, que afecta de igual modo a ambos protagonistas y los confunde ambiguamente en un mismo personaje, marca una convergencia final.

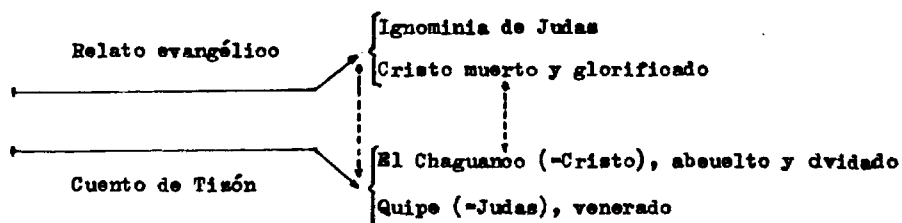
El diseño de "duplicación interior" y convergencia final es el siguiente:



4.2. 7.- "El traidor venerado": diseño de paralelismo divergente.

El cuento "El traidor venerado" presenta un original paralelismo estructural entre la historia puneña de "el Chaguanco" traicionado por "Quipe" y el episodio evangélico de Cristo vendido por Judas. El paralelismo se rompe al final con desenlaces divergentes: en el relato evangélico, Cristo muere glorificado y Judas en la ignominia, mientras que en el cuento de Tizón, el Chaguanco, -alegoría de Cristo-, es abusado y olvidado, en tanto que Quipe, el suicida, es venerado por el pueblo.

El gráfico del diseño de paralelismo con final divergente es el siguiente:



En un nivel profundo de interpretación esta estructura que intercambia el significado final de los roles bíblicos de ambos personajes tiene que ver con la peculiar teodicea de la zona, perceptible a partir

de un análisis del resto del "corpus" narrativo del autor. Un clima apocalíptico de confusión y condena teológica pesa sobre la Puna, y es el responsable de que los mesías fueran aún niños, como ocurre en "Historia olvidada", o de que sean olvidados, como en el relato que nos ocupa, mientras que el pueblo ensalza al traidor o venera como objeto sacro un simple diccionario de francés, remedo de la Biblia, en manos del profeta de la novela El Cantar del profeta y el bandido.

4.2. 8.- "Parábola": diseño de "trenza" y de parábola geométrica.

El cuento entrelaza dos historias: la griega de Targitao tomada de un pasaje de La Anábasis de Jenofonte, y la puneña de "El Zurdo". Las acciones de ambas historias se desarrollan en paralelo. Sus respectivos agentes transgreden una ley o un tabú de su comunidad, pecan contra lo sagrado. Los dos desoyen la advertencia de los dioses, explícita en el presagio del vuelo de las aves; y pierden la batalla. El griego es abatido por el ejército enemigo, el Zurdo, por las aguas del río crecido. Luego del combate, uno y otro quedan "señalados", heridos en un miembro. Finalmente ambos se encuentran con "el forastero" o "extranjero" -encarnación de la muerte-, y juegan su vida "a la taca", a la legalidad del azar. A partir del momento en que ambos aceptan el riesgo, las historias paralelas convergen:

"Targitao aceptó. El Zurdo se incorporó en señal de asentimiento"

(99);

los dos espacios -el jujeño y el helénico- se unifican en un mismo escenario:

"El ágora de Yala" (100);

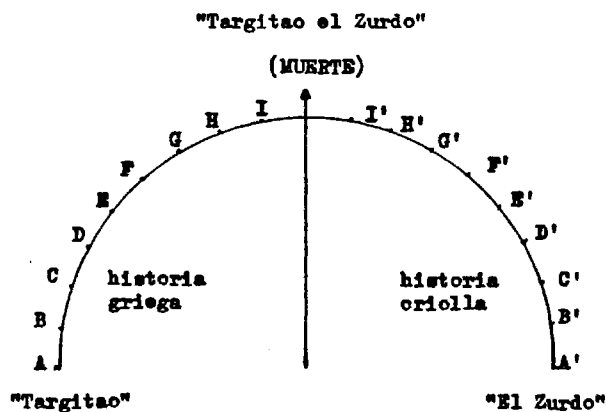
y los dos personajes resultan ser uno y el mismo, identificados en la muerte como destino convergente, en la legalidad del azar al que ambos se someten, auténtico motor del desenlace ya que "el síncope" sólo es una causa aparente:

"Envuelto en un piadoso poncho, Targitao el Zurdo fue llevado a vida hacia el interior del almacén. Y cuentan que, en ese momento, alguien impensadamente arriesgó una somera explicación:

-El síncope" (101).

La estructura responde al título, tomado en su acepción geométrica de "parábola" como "curva abierta, simétrica respecto de un eje"(102). En este sentido los acontecimientos y elementos de la historia griega tienen su correspondencia en la historia criolla, y convergen en el eje central, en el punto en el que la muerte revela que Targitao y el Zurdo son una misma persona.

El diseño de "parábola" es el siguiente:



La simetría que repite los elementos A, B, C, etc., de la historia griega en A', B', C', etc. de la historia oriolla atañe a los niveles semántico, agencial, funcional, etc., que oponemos minuciosamente en el siguiente esquema (103):

<u>Historia griega</u>		<u>Historia oriolla</u>
A- Targitao	{ agente	} A'- el Zurdo
B- Bátide	{ enamorada	} B'- Paulina "una de las dolientes"
C- "Se habían lanzado al combate sin haber hecho ofrendas a los dioses" (63)	{ transgreden la ley	} C'- "el Zurdo había resuelto prolongar el asedio, a pesar de la tormenta" (57)
D- "Fuimos soberbios ante el vuelo del águila. Un águila volando a la izquierda del ejército..." (63)	{ desoyen presagios divinos	} D'- "y pudo ver un ave oscura cruzarse oblicuamente en su camino. Pero ningún recelo lo detuvo" (57)
E- Los caballos tenían miedo(...) los aurigas fueron destrozados" (63)	{ y otras advertencias	} E'- "el Zurdo apuró el caballo que se resistía(...) y el jinete salió despedido por el pescuezo para caer dentro de la corriente" (61)
F- "A media tarde fueron emboscados y luego de una hora de feroz combate los cuerpos muertos casi obstruían la corriente del río" (63)	{ batalla y derrotada	} F'- "el Zurdo comenzó a debatirse contra las aguas(...) Era imposible nadar..." (61)
G- "...estas aguas que no cesan de fluir, como la sangre, salpicándome la armadura" (62)	{ simbología del agua	} G'- "Observó el río, (...) las aguas, la mirada remontándose río arriba hasta un punto indeterminado en que la corriente desaparecía" (62)
H- "Irvioto hasta la luna de anoche..." (62)	{ simbología de la luna	} H'- "...última imagen de una luna muerta" (62)
I- "Sobre la playa..." (62)	{ escenario	} I'- "...contra una piedra de la orilla(...) arena..." (61)

- | | | |
|---|---|--|
| J- "Targitao herido(...) inválido desde ahora" (62)
"otra (flecha) se le clavaba en el hombro izquierdo" (63) | { heridos y
señalados
físicamente | J'- "se dio cuenta de que sangraba de una ceja y, al mismo tiempo, al querer arrastrarse hacia la arena sintió dolor en la pierna izquierda" (61) |
| K- "las lavanderas golpean las piedras y sus gestos son más o ras fluctuantes en el agua donde antaño lavaron los cadáveres" (66) | { lavado luctuoso | K'- "las mujeres enlutadas, lavando. Las mujeres observaron al Zurdo, sin saludarlo; golpeaban descompasadamente los trapos sobre las piedras" (60) |
| L- "Se pierde el sol y la luz comienza a abandonar el desierto campo de batalla" (62) | { atmósfera
premonitoria | L'- "Se pierde el sol y el Zurdo se incorpora. Quizás sólo él se entera que ha llegado alguien" (64) |
| M- "¡Oh, extranjero! exclamó Targitao desde el suelo-(...)devuélveme a la vida separándome la cabeza con mi propia espada" (64-65) | { La Muerte:
un extranjero | M'- "el forastero ata su caballos(...)Pero el Zurdo sabía algo más. Era el mismo jinete que le había salvado del río" (64) |
| N- Como mendigo anciano y roto pero con "bastón resplandeciente" (65) | { La Muerte:
con atributo
simbólico | N'- Como gaucho impecable y lleva "reluciente vaina de tres puntas" (64) |
| N- "El que de pronto se había aparecido a unos diez pasos del soldado caído" (65) | { aproximación
de La Muerte | N'- "El forastero avanza; a unos diez pasos se detiene y lo saluda con los ojos" (64) |
| O- "No estás en condiciones, Targitao, de batirte con nadie; tu lanza está destrozada, perdida tu espada poderosa y las fuerzas no te responden" (65) | { desvalimiento
de la víctima | O'- "Y en ese mismo momento entró el Zurdo. Rengueaba de la pierna izquierda pero lo disimulaba. No llevaba cuchillo ni cinturón. Estaba pálido..." (60) |

P- "Jugaremos tu suerte a la taba. Según de qué lado caiga el hueso podrás reunirte con tu ejército, o serás mi obediente esclavo, para siempre" (65)

{ pacto con La Muerte
jugar al destino a la taba }

P'- "Pero el Zurdo, como buen pagador(...) sostuvo su promesa: ahora estaba sano(...) y cumpliría su palabra; y, como debía ser un hueso neutral..." (64)

FINAL CONVERGENTE

Q- "Targitao aceptó" (65) { aceptación }

Q'- "El Zurdo se incorporó en señal de asentimiento" (65)

escenario unificado

R- "El ágora de Yala" (65) -R'

tiempo unificado

S- "Este es el trance final, hijo de As-cáfolo..."

{ "Es el turno del Zurdo(...) El alma está pronta a salir..." (66) }

-S'

CLIMAX

"la parábola (...) en el aire, en la historia, en ese instante inmortal y rotundo" (66)

CONVERGENCIA

"y el veredicto se cumple: la taba está en el suelo" (66)

FIN UNIFICADOR

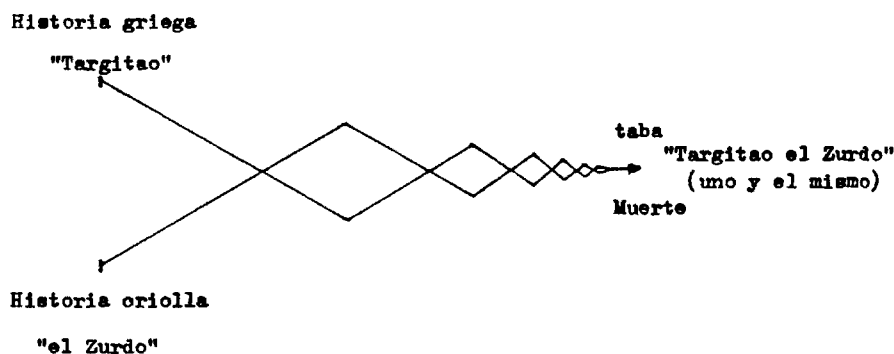
"Targitao el Zurdo fue llevado sin vida..." (67)

El diseño de "parábola" es preponderante porque no sólo está implícito en la estructura, sino explícito tanto en el título como en el clímax de la acción:

"el brazo comienza a describir un sector de arco en el vacío, la parábola, el además de pronto están allí en el aire, en la historia, en ese instante inmortal y rotundo" (104).

El diseño "de trenza" sirve para completar la imagen gráfica de la compleja estructura de este cuento en el que las acciones de las dos historias se alternan como en una trenza. El paralelismo temático, segmentado, converge al final en el punto en el que los dos agentes de las distintas historias se vuelven uno solo: "Targitao el Zurdo". Los episodios de una y otra historia, que al comienzo son largos y nítidamente separados, se van acortando y entrelazando más ceñidamente hacia el final, para terminar, como la trenza, en un mismo punto convergente.

El gráfico del diseño "de trenza" con convergencia final es el siguiente:

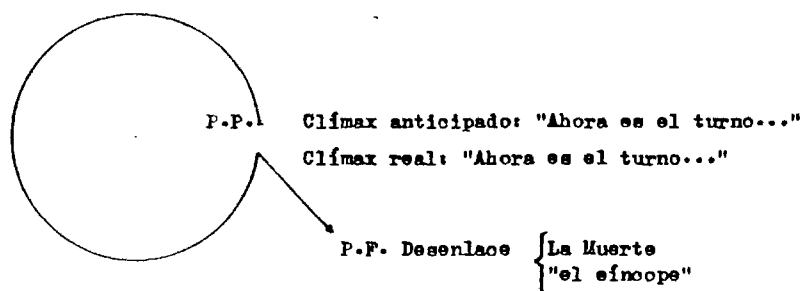


La riqueza morfológica del cuento presenta un tercer diseño que no excluye, sino que por el contrario completa a los dos anteriores. Se trata de una estructura "circular" que comienza con el episodio del clímax, o sea con el momento de máxima tensión en el que el personaje se dispone a lanzar la taca que decidirá su suerte. Luego de esta anticipación del clímax el relato da una vuelta completa y el final enobufa con el principio, reiterando inclusive las mismas palabras textualmente: "Ahora es el turno del Zurdo" (105). Inmediatamente después de la unión de estos dos extremos álgidos de la narración, viene el desenlace: la muerte ritual, decidida por el azar en cumplimiento de un pacto, y que responde a una extraña y compleja concepción filosófica en la que se unen nociones de albedrío y destino.

El final (exterior al círculo) que cierra el cuento introduce un nuevo interrogante, o en todo caso una nueva ambigüedad. "El síncope", "somera explicación", es un pretexto, un mero rótulo externo, o la verdadera realidad del hecho según se lo juzgue desde la lógica mítica interior al cuento, o desde la lógica "occidental":

"Y cuentan que, en ese momento, alguien, impensadamente arriesgó una somera explicación: -El síncope" (106).

El diseño "circular" con desenlace extrínseco es el siguiente:



P.P. - punto de partida
P.F. - punto final

El "diseño" circular sustenta a su vez el "tema" circular, recurrente en la obra de este autor. El eterno retorno, el gesto repetido ritualmente a través del tiempo, la causalidad de destino y azar como factores no excluyentes sino complementarios, el acontecimiento inmortal frente al "cuerpo transitorio", son conceptos claves de esta concepción filosófica, combinados con destreza en el párrafo del clímax:

"el brazo comienza a describir un sector de arco en el vacío, la parábola, el ademán de pronto están allí, en el aire, en la historia, en ese instante inmortal y rotundo. Y mientras tanto, el alma está pronta a salir de ese cuerpo transitorio" (107).

Este cuento, al combinar tres diseños diferentes —parabólico, de trenza y circular—, ofrece una entramada variedad semiótica que enriquece su significación.

4.3.- Conclusión.

La diversidad y complejidad de diseños, puesta de manifiesto precedentemente, es el saldo del análisis comparativo de la cuentística de Héctor Tizón. A cada cuento corresponde una estructura distinta (ya sea simple o compuesta), y esto demuestra, además de una verdadera reflexión sobre la técnica narrativa, una factura elaborada, cuidada con minucia, que disimula su virtuosismo en el entramado para lograr que el resultado aparezca simple y directo, sin artífugos de superficie que lo distraigan de su primaria condición de narrar, de contar algo.

Esa diversidad estructural está reclamada por la conflictividad agencial que se traduce en proliferación de acciones, combinadas en complicadas relaciones. Los agentes actúan en distintos frentes y creen

situaciones ambiguas y plurales, los acontecimientos se multiplican y las acciones se entrecruzan. De esta complejidad resulta la eficacia narrativa de los cuentos que, múltiples en niveles significativos, ofrecen varias y distintas posibilidades de lectura.

5. Valoración estética.

5.1.- Respuesta a la época: Relación con otros escritores.

La relación de la obra de Tizón con la de otros escritores contemporáneos puede ayudarnos a definir la postura del autor frente a la realidad y su respuesta estética a la época.

Advertimos que la narrativa de Jorge Luis Borges y la de Juan Rulfo, tan diferentes entre sí, tienen sin embargo aspectos coincidentes con la obra de Tizón. La concordancia de la obra de Tizón con la del mejicano es más notoria pero también más superficial; hay un parentesco temático o, mejor dicho, "climático" fácilmente detectable y que, por otra parte, la crítica ha insistido en señalar. La correspondencia con Borges es en cambio menos evidente a primera vista, aunque tanto o más oscura; atañe al nivel técnico, a la manera de enmarcar la materia literaria.

Es necesario aclarar que hemos elegido estos dos escritores como representantes principales de dos formas antagónicas de narrar dentro de la literatura en lengua española y que, curiosamente, coinciden en la obra de Tizón.

5.1. 1.- Tizón y Borges: una actitud literaria mental.

Para ambos escritores la literatura, al menos en un aspecto, es un juego de paradojas que quiebra la lógica circundante. Borges recu-

rrer a cosmovisiones exóticas, a sueños circulares, a mundos imaginarios que contradicen y perforan ex profeso la lógica occidental. Tizón, en cambio, tiene ese contraste muy a mano; la oposición de dos cosmovisiones distintas está en el propio cerco de su realidad, en el mundo del noroeste al que pertenece y que supone cultura indígena y civilización occidental: dos lógicas, dos axiologías, dos morales, dos maneras distintas, y a menudo contradictorias, de ver y de insertarse en el mundo.

Temas obsesivos para los dos escritores como la circularidad del tiempo, el eterno retorno, los gestos reiterados a través del tiempo y del espacio, el doble y la identidad, la coincidencia no excluyente de destino y azar, la identidad de los contrarios, etc., señalan una indudable coincidencia entre sus obras a nivel de "la historia" que, sin embargo, no es la única ni la más relevante. A nivel de "discurso" ambos prefieren la selección de recursos técnicos elaborados para narrar en forma exacta lo inexacto o ambiguo. Así por ejemplo, la variedad y la compleja combinación de los diseños estructurales de los cuentos de Tizón, que hemos analizado en el apartado precedente, tienen innegables puntos de contacto con las estructuras de los relatos de El Aleph (108).

Quizás la coincidencia más importante desde el punto de vista estético sea esa "actitud literaria mental" definitoria del estilo borgiano, de la que también participa la obra de Tizón. Hay con frecuencia en Tizón —como en Borges—, una actitud narrativa mediatizante que simula una distancia entre el narrador y lo narrado pero que en realidad lo que hace es imponer esa distancia entre la narración y el lector para crear una atmósfera de ambigüedad o contradicción que obliga a este último a ponerse en guardia, a no recibir pasivamente el texto

sino a escrutarlo, a interrogarlo, y a participar con el escritor de la labor de descubrimiento que ha supuesto el acto de escribir.

Es necesario aclarar sin embargo que los mecanismos mediatizados que usan uno y otro escritor provienen de distintas fuentes. Mientras Borges elige una vertiente deliberadamente erudita (un infolio apócrifo, un manuscrito milenario guardado en una oscura biblioteca), Tizón, de una forma igualmente deliberada, recurre a la sabiduría popular, al cuento del abuelo, a rumores anónimos de transmisión oral. Ambos casos son dos formas de la invención, variantes de un mismo recurso: crear la ficción de un origen extra literario del cual proviene el relato. Tizón, a diferencia de Borges que privilegia lo erudito y ecuménico, sitúa predominantemente esa ficción en el ámbito provinciano y rural del noroeste. Consecuente con el recurso, en el estilo de estos enmarques también se aprecian las diferencias: mientras Borges da la cita textual, el dato exacto -falso o cierto, pero siempre verosímil-, Tizón prefiere la versión contradictoria, los testimonios desdibujados y equívocos.

Nos animamos a insinuar que el origen del parentesco narrativo señalado entre Tizón y Borges quizás provenga (además del inmediato que supone un mismo país, lengua y época y la obvia repercusión del discurso borgeano en las generaciones posteriores), por vía indirecta, de la inclinación de ambos autores hacia la literatura anglosajona. En los dos se advierte esa actitud narrativa mediatizante, característica de la literatura inglesa, que impone una distancia, voluntariamente ficticia, entre el narrador y lo narrado con el objeto de crear un "efecto" literario.

5.1. 2.- Tizón y Rulfo: un parentesco "climático"

La asociación de la narrativa de Tizón a la de Juan Rulfo es más frecuente y, como apuntamos, ha sido señalada por la crítica con cierta insistencia. Evidentemente las franjas de realidad que ambos autores seleccionan y dinamizan están próximas. El clima desolado y fantasmal de "Comala" y de los relatos de El llano en llamas se parece al de Fuego en Casabindo y al de varios de los cuentos de Tizón. Esto se debe a que tanto Jalisco como la Puna, o sea, las realidades que dan materia a ambas obras y que obsesionan a sus respectivos autores, son semejantes, y los aspectos seleccionados y dinamizados en la ficción, casi intercambiables. Sin embargo, desde otra perspectiva, seguramente más importante desde el punto de vista de la formulación literaria, comienzan las diferencias. Estas divergencias que separan a Tizón de Rulfo son a la vez las que lo acercan a la narrativa rioplatense de Borges o Cortázar.

Al hacer un análisis comparativo de las respectivas producciones literarias vemos que en el discurso narrativo de Rulfo la magia y el metamundo se dan como rotundas realidades, de hecho insoslayables. Tanto autor como lector quedan involucrados en el clima de tal modo que les resulta difícil alejarse y mirarlo con distancia. Por el contrario, la actitud narrativa de Tizón y su discurso literario son, como dijimos, voluntariamente mediatizantes. El autor da testimonio de un tras mundo fantasmal, de una atmósfera mítica, pero se sitúa fuera; adopta una actitud ostensible aunque ficticiamente objetiva que simula apartarlo de lo narrado. Esta postura es lograda por una serie de recursos específicos —enmarques distanciadores, versiones contradictorias, testimonios cuestionables de testigos inciertos o nada fidedig-

nos, etc.-, y por el clima de ambigüedad permanente en la obra que surge en parte de estos recursos a la vez que los potencia al revertirse sobre ellos.

A modo de resumen podemos afirmar que Tizón recrea el mundo fantasmal y mítico de la Puna combinando la factura emotiva, envolvente y sonámbula representada por los textos del mejicano, con esa actitud literaria distanciadora y mental propia del más característico estilo rioplatense.

5.2.- Tizón en el contexto de la literatura hispanoamericana.

Al integrar sin fisuras dos estéticas tan diferentes la obra de Tizón se convierte en una curiosa síntesis de la compleja realidad literaria argentina que superpuso casi siempre la voz del Río de la Plata, cosmopolita y europeizante, a las voces del interior insertadas en la tradición literaria de la colonia y del mestizaje.

En un campo comparativo más amplio que tome por punto de referencia ya no a un país, Argentina, sino al bloque de habla española del continente, vemos que el "corpus" narrativo de Tizón representa el vértice en el que confluyen dos polos de la literatura hispanoamericana: por un lado, la vertiente del realismo mestizo genuinamente americano, que se da en los países con fuerte tradición indígena, y por otro, el vanguardismo rioplatense, con marcado ascendiente europeo pero hecho realidad sólo en el contexto de la tierra americana y del cosmopolitismo de Buenos Aires.

Notas.

- (1) Colombo, Angela y Calvetti, Jorge; "Un entrevistado, Enrique Anderson Imbert, con dos interlocutores", La Prensa, Buenos Aires, 13, agosto 1978
- (2) Todorov, Tzvetan; "Las categorías del relato literario", en Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974
- (3) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, p. 84
- (4) Ibidem, p. 70
- (5) Anderson Imbert, Enrique; Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 66 a 100
- (6) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p. 115
- (7) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 79 - 80
- (8) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 9
- (9) Ibidem, p. 10
- (10) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 69 a 74
- (11) Castilla, Leopoldo; "Artistas americanos en España". "Héctor Tizón, novelista argentino", Arriba, Madrid, julio 1978
- (12) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Buenos Aires, Fabril, 1972, p. 174
- (13) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Buenos Aires, Crisis, 1975, p. 169
- (14) Tizón, Héctor; "Borrador de un reportaje", en El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 11 - 12
- (15) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 82
- (16) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 210
- (17) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 179
- (18) En un análisis sobre la narrativa de Tizón, Mirta Stern escribe:
 "...una realidad y un pasado fantasmagóricos, de algún modo emparentados con algunos recursos que consagra el llamado realismo mágico". En Amar Sánchez, Ana María y otras; "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", Capítulo nº. 125, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, diciembre 1981, p. 636. Y también en el prólogo a Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Volumen I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. IV. El tema se repite en varias otras notas periodísticas
- (19) Castilla, Leopoldo; Op. Cit.
- (20) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 20-21
- (21) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Op. Cit. p. 10
- (22) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 182 - 183
- (23) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 21
- (24) Ibidem, p. 20 - 21
- (25) Torrente Ballester, Gonzalo; La saga-fuga de J.B., Barcelona, Destino, 1973. Nota: La primera edición de esta novela (abril 1972) es muy próxima a la de El cantar del profeta y el bandido de Tizón (mayo 1972)
- (26) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Op. Cit. p. 9

- (27) Varios; "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", Capítulo nº. 125, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, diciembre 1981, p. 641
- (28) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Op. Cit. p. 10-11
- (29) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 182 - 183
- (30) Ibidem, p. 183
- (31) Ibidem, p. 183
- (32) Usamos el término "indicio" con el valor de "función secundaria" que le asigna Barthes, Roland; "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Op. Cit. p. 21 a 23
- (33) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 206
- (34) Usamos los términos "actante", "actores", etc., según el sentido estructuralista. Ver Barthes, Roland y otros; Op. Cit. p. 30
- (35) Tizón, Héctor; "Encuesta de la literatura argentina contemporánea", para la revista Capítulo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (aun inédita - enero 1983). En original facilitado por el autor
- (36) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 118
- (37) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 117
- (38) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 174
- (39) Ibidem, p. 199
- (40) Ibidem, p. 199
- (41) Ibidem, p. 174
- (42) Ibidem, p. 72
- (43) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 109
- (44) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 16
- (45) Ibidem, p. 178
- (46) Ibidem, p. 69 - 70
- (47) Ibidem, p. 69
- (48) Ibidem, p. 72
- (49) Ibidem, p. 90
- (50) Ibidem, p. 173
- (51) Ibidem, p. 205
- (52) Ibidem, p. 144
- (53) Ibidem, p. 87
- (54) Ibidem, p. 220
- (55) Ibidem, p. 219
- (56) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 130
- (57) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 216
- (58) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 151
- (59) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 161
- (60) Ibidem, p. 210
- (61) Ibidem, p. 216
- (62) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 151
- (63) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Op. Cit. p. 169
- (64) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 122
- (65) Ibidem, p. 51
- (66) Ibidem, p. 51
- (67) Tizón, Héctor; "Encuesta de la literatura argentina contemporánea", Op. Cit.
- (68) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 123 - 124
- (69) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 50
- (70) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 31
- (71) Ibidem, p. 32

- (72) Ibidem, p. 175
- (73) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 316 - 317
- (74) Tizón, Héctor; Sota de bastos caballo de espadas, Op. Cit. p. 10-11
- (75) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 184
- (76) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 9
- (77) Ver para este punto la terminología usada por Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 274, 300 y 301
- (78) Todorov, Tsvetan; Op. Cit. p. 174
- (79) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 213 a 231. Para la mayoría de las nomenclaturas de diseños estructurales usadas en este trabajo remitimos a la exhaustiva nómina dada por Anderson Imbert en esa obra.
- (80) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit. p. 95
- (81) Ibidem, p. 95
- (82) Ibidem, p. 95
- (83) Ibidem, p. 99
- (84) Ibidem, p. 101
- (85) Ibidem, p. 102
- (86) Ibidem, p. 12
- (87) Ibidem, p. 9
- (88) Ibidem, p. 69
- (89) Ibidem, p. 67
- (90) Ibidem, p. 67
- (91) Ibidem, p. 67
- (92) Ibidem, p. 68
- (93) Ibidem, p. 68
- (94) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 226 - 227
- (95) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 161
- (96) Ibidem, p. 145
- (97) Ibidem, p. 87
- (98) Ibidem, p. 94
- (99) Ibidem, p. 65
- (100) Ibidem, p. 65
- (101) Ibidem, p. 67
- (102) Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española de la Lengua, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 947
- (103) Los números del esquema indican directamente el número de la página del cuento citado de: Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit.
- (104) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit. p. 66
- (105) Ibidem, p. 67 y 66
- (106) Ibidem, p. 67
- (107) Ibidem, p. 66
- (108) La correlación puede extenderse a gran parte de la cuantificación de Cortázar, partícipe de esta misma técnica estructural

I

INDICE ANALITICO DEL TOMO I

Capítulo I

COORDENADAS DE LA NARRATIVA DEL NOROESTE ARGENTINO

1. Punto de partida	5
2. Criterios de selección	6
3. Estructura del trabajo de investigación	11
4. Metodología	12

Capítulo II

HECTOR TIZON: "LA PUNA, TESTIMONIO DE UNA EXTINCION"

I - PLANO CONTEXTUAL	15
1. Cerco narrativo y cerco de la realidad	17
2. Cerco de la realidad	20
2.1.- La provincia de Jujuy	20
2.2.- Las tierras altas y frías. La Puna	24
2.2. 1.- Rasgos geográficos	27
2.2. 2.- Características antropológicas	31
2.2. 3.- Contenidos culturales	34
2.2. 4.- Marco histórico	40
2.3.- Valles intermedios y zonas tórridas	45
3. Cerco narrativo	47
3.1.- Contexto espacial	47
3.1. 1.- El altiplano	48
3.1. 2.- La cordillera	49
3.1. 3.- Los valles intermedios	54
3.1. 4.- La zona tórrida	54

II

	<u>Págs.</u>
3.2.- Contexto humano	56
3.2. 1.- La ausencia del hombre	56
3.2. 2.- La despoblación	59
3.2.2. 1.- "Mazariego": alegoría de la despoblación	65
3.2.2. 2.- Significados de una crip- tografía	66
3.2.2. 3.- "Mazariego" y La Enxada	69
3.2.2. 4.- Otras interpretaciones	73
3.2.2. 5.- Niveles literal y simbólico	74
3.2. 3.- La población fantasmal	77
3.2.3. 1.- Almas en pena	83
3.2.3. 2.- Fantápolis y fantocosmos	86
3.2.3. 3.- Convivencia de vivos y muertos	91
3.3.- Contexto filosófico	95
3.3. 1.- Extinción y muerte	95
3.3. 2.- El quietismo	96
3.3. 3.- La muerte frente a otras concepciones	99
3.3. 4.- "El sinremedio" y "La forzosidad"	101
3.3. 5.- Alegoría del sinremedio: "Señales, pronósticos..."	102
3.4.- Contexto histórico	104
3.4. 1.- Temas históricos recurrentes	105
3.4.1. 1.- La batalla de Quera por la posesión de las tierras	105
3.4.1. 2.- Antiguas y modernas inva- siones: quebranto de lo autóctono	107

III

	<u>Págs.</u>
3.4. 2.- El hecho histórico en su repercusión contemporánea	111
3.4. 3.- La visión cotidiana de la historia	114
3.5.- Contexto mítico	118
3.5. 1.- Variedad de mitos en un área de co- cultura	118
3.5. 2.- El mito como ocultamiento y revelación	119
3.5. 3.- Mitos y ritos puneños	120
3.5.3. 1.- La ohayada: ritual de ac- ción de gracias	121
3.5.3. 2.- La flechada: ritual de fundación	122
3.5. 4.- La expresión del mito: estilo crípti- co y fragmentario	124
3.5. 5.- Otras formas afines a lo mítico . . .	126
3.5.5. 1.- Supersticiones	126
3.5.5. 2.- Curanderismo y hechicería	128
3.5. 6.- Conocimiento mítico y conocimiento "occidental"	131
3.6.- Contexto religioso	133
3.6. 1.- Una suma de rituales	133
3.6. 2.- Liturgia mixta. Credo indígena . . .	134
3.6. 3.- Un sincretismo aparente	136
Notas	138
II - MODELOS SIMBOLICOS	144
1. Simbología universal	145

IV

Page.

	<u>Págs.</u>
2.3.- Otros cuentos: escenas y climas bíblicos	182
2.3. 1.- Escenas bíblicas compuestas	182
2.3. 2.- Alusiones sacras: sátira e ironía	187
2.3. 3.- Referente bíblico difuso	188
2.4.- Estilo bíblico	189
2.4. 1.- Tono profético y apocalíptico	190
2.4. 2.- Estructura y sintaxis versicular	193
3. Simbología de los nombres	194
3.1.- Nombres alegóricos e irónicos	194
3.2.- Interpretación sociológica de la simbología de los nombres	195
3.3.- Nombre e identidad	197
4. Simbología intrínseca a un cuento: "Gemelos"	199
4.1.- La hamaca o el placer prohibido	201
4.2.- El color del pañuelo como presagio	202
4.3.- Las flores: síntoma de ternura	203
4.4.- Silencio y estrépito como símbolos	203
4.5.- Reiteraciones simbólicas y no simbólicas	209
5. Simbología recurrente en el "corpus" narrativo del autor	209
5.1.- El ferrocarril como símbolo	210
5.1. 1.- Génesis literaria e histórica	210
5.1. 2.- Frecuencia del símbolo	212
5.1. 3.- El tren como punto de referencia	212
5.1. 4.- Ambivalencia del símbolo: penetración y succión	216

VI

	<u>Págs.</u>
5.2.- El mundo jurídico: una obsesión	219
5.2. 1.- Orígenes biográficos de la obsesión . .	220
5.2. 2.- La obsesión a partir de los textos . .	221
5.2.2. 1.- El problema de las distin	
tas lógicas	222
5.2.2. 2.- La práctica forense	223
5.2. 3.- Funcionalidad estética de lo jurídico .	224
 6. Simbología literaria: los clásicos	 227
6.1.- "Parábola" y la <u>Análisis</u> de Jenofonte	227
6.2.- "Mazariego" y <u>La Eneida</u>	228
6.3.- Alusiones a <u>La Odisea</u>	230
6.4.- Otras referencias clásicas	232
 Notas	 235
 III - PROCESO AGENCIAL	 240
1. Conflictividad social: marginación y dependencia . . .	240
1.1.- Grupos marginados	240
1.1. 1.- Puneños	240
1.1. 2.- Indios de zonas bajas	241
1.1. 3.- Peones y sirvientes	241
1.1. 4.- Los forasteros	242
1.1. 5.- Los opas	242
1.2.- Grupos dependientes	243
1.2. 1.- La aristocracia retrógrada	243
1.2. 2.- Las mujeres	244
1.2. 3.- Grupos de presión que dependen del Sur .	244

VII

	<u>Págs.</u>
2. Dinámica de las relaciones amorosas	244
2.1.- Coexistencia de dos códigos morales	244
2.2.- Comportamientos amorosos en el grupo dominante .	245
2.2. 1.- Relaciones "permitidas" y "excluidas"	246
2.2.1. 1.- Paradigma de relaciones ilícitas	247
2.2.1. 2.- Paradigma de relaciones lícitas	249
2.2.1. 3.- Adaptación del esquema a "Tres mujeres"	251
2.2.1. 4.- Amor apasionado: relacio- nes ilícitas	252
2.2.1. 5.- Amor convencional: rela- ciones lícitas	252
2.2.1. 6.- Esquema de oposiciones	253
2.3.- Comportamientos amorosos en el grupo puneño . .	254
2.3. 1.- Proximidad al "campo de la naturaleza"	254
2.3. 2.- Normativa conyugal peculiar	255
2.3. 3.- Desfase moral en el choque de dos le- galidades	256
3. Categorías agenciales	258
3.1.- La búsqueda de identidad como macrofunción do- minante	258
3.1. 1.- Las dos Argentinas: contraste entre Norte y Sur	261
3.1. 2.- El Norte: un orden en extinción . . .	263
3.1. 3.- Evocación de una edad de oro irrecu- perable	265
3.1.3. 1.- Antecedentes históricos .	265

VIII

Page.

IX

	<u>Págs.</u>
4.2.2. 1.- Secuencias y funciones . . .	319
4.2.2. 2.- Rol de los actantes	322
4.2.2. 3.- Moral intrínseca al cuento .	324
4.2.2. 4.- Funciones secundarias . . .	325
4.2.2. 5.- Funcionalidad temporal . . .	327
4.3.- Conclusiones estructuralistas proyectadas sobre otros discursos críticos	329
4.3. 1.- Nivel de acciones y acontecimientos . .	329
4.3.1. 1.- Perspectiva comprometida . .	330
4.3.1. 2.- Proyección sobre un discurs so sociológico	331
4.3.1. 3.- Valoración crítica	332
4.3. 2.- Nivel de los actantes	333
4.3.2. 1.- Importancia de los "cir- cumstantes"	333
4.3.2. 2.- Proyección sobre el nivel pragmático	335
4.3.2. 3.- Interpretación desde otros discursos críticos	335
Notas	337
 IV - NIVEL TECNICO-ESTILISTICO. VALORACION ESTETICA	 341
1. El punto de vista de la narración	342
1.1.- Aspectos del relato	342
1.2.- Los distintos puntos de vista	343
1.2. 1.- Omnisciencia limitada	343
1.2. 2.- El narrador testigo	344
1.2. 3.- Punto de vista formulario o de enmarque	345
1.2. 4.- El narrador protagonista	345

X

	<u>Págs.</u>
1.3.- El narrador como cronista de una extinción	346
1.3. 1.- El acto de narrar: su valor ritual . . .	346
1.3. 2.- La narración como canto fúnebre y final	347
2. La técnica del "realismo mágico". Su superación	348
2.1.- Análisis de tres ejemplos representativos de la obra	349
2.1. 1.- Un pueblo que deambula	350
2.1. 2.- Significado mesiánico del cerdo blanco .	351
2.1. 3.- La casa del angelito	352
2.2.- El punto de vista enajenado	354
3. El tiempo	355
3.1.- La temporalidad a nivel de "historia"	356
3.1. 1.- Atemporalidad del mundo indígena	356
3.1. 2.- El tiempo como noción intensiva y no sucesiva	357
3.1. 3.- El tiempo mítico	358
3.1. 4.- Tiempo detenido y conciencia de extinción	360
3.1. 5.- Protagonismo del pasado	360
3.1. 6.- El recuerdo como actitud predominante .	362
3.2.- La temporalidad a nivel de "discurso"	364
3.2. 1.- Retrospecciones	364
3.2. 2.- Prospecciones	365
3.2. 3.- Otros recursos temporales	365
3.3.- Tempo del relato	366
4. Estructura	367
4.1.- Tiempo y estructura	367

XI

Págs.

4.2.- Diseños estructurales	368
4.2. 1.- "Gemelos": Diseño de "reloj de arena" .	368
4.2. 2.- "El jactancioso y la bella": Diseño de tríptico	369
4.2. 3.- "Fuegos artificiales": Diseño circular de "collar"	370
4.2. 4.- "Tres mujeres": Diseño de empalme rec- tilíneo o de "caña de pescar"	372
4.2. 5.- "El ladrón": Diseño circular de anillo .	373
4.2. 6.- "Regreso": Diseño de "duplicación in- terior" con final convergente	375
4.2. 7.- "El traidor venerado": Diseño de para- lelismo divergente	376
4.2. 8.- "Parábola": Diseño de "trenza" y de pa- rábola geométrica	377
4.3.- Conclusión	384
5. Valoración estética	385
5.1.- Respuesta a la época. Relación con otros escritores	385
5.1. 1.- Tizón y Borges: una actitud literaria mental	385
5.1. 2.- Tizón y Rulfo: un parentesco "climático"	388
5.2.- Tizón en el contexto de la literatura hispanoam- ricana	389
Notas	390



TP
1985
OSO-II

Leonor Fleming Figueroa



x-53-085218-6

NARRATIVA DEL NOROESTE DE ARGENTINA

TOMO II

Departamento de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1985



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº

50/85

© Leonor Fleming Figueroa

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 28015 Madrid
Madrid, 1985

Xerox 9400 X 721

Depósito Legal: M-8420-1985

CAPITULO III

CARLOS HUGO APARICIO

"DONDE TERMINA EL ASFALTO"

I. PLANO CONTEXTUAL

El mundo marginado del suburbio de las provincias pobres, a medio camino entre la ciudad y el campo, es el ámbito preferido por Aparicio para situar su acción narrativa.

En un escenario sin bambalinas, debido a la precariedad material de las viviendas, los personajes viven expuestos ante sus vecinos. Las claudicaciones o los heroísmos privados son públicos porque no cuentan con la protección que da la intimidad y, por el contrario, se magnifican a causa de la resonancia inmediata dentro del cuerpo social.

La ingenuidad o la maldad, la picaresca y sobre todo el desamparo de los personajes se agudizan y exacerban en la lucha cotidiana por la subsistencia, por el mísero pan de cada día, tabla precaria a la que está asida la identidad de cada uno. Blas Matamoro caracteriza con toda precisión a estos seres cuando, a propósito de Los Bultos, opina: "Los sujetos de la narración no alcanzan a ser personajes, como si la reducida existencia que les concede la miseria les quitara el derecho a personificarse del todo. Se los conoce fugazmente, en retazos, en hilachas. Son pasajeros, no los carga la psicología. Tan sólo ciertas situaciones críticas de la vida cotidiana (el hambre, el despojo) los arrastran a zonas límites de su propia condición. Para ellos, perder cualquier cosa, —por ínfima que sea, o no tener alimento inmediato, implica el peligro de un cambio de estado: la frágil vida amenazada por la aniquilación" (1).

La inmediatez angustiante del sustento diario se convierte en la razón principal —y única—, objeto y fin de la existencia. El protagonismo del presente, del ahora, de la lucha para mal vivir "al día", acapara todas las energías de los personajes, para quienes no hay futuro ni salida si no es por la vía del sueño, del milagro. En varios cuentos los perso-

najes tienden a encarnar esa esperanza, a corporificarla en un objeto concreto ("El último modelo", "La pila de ladrillos", "Las sobras" de comida, "La máquina" de coser), que se carga de atributos míticos y se convierte en el cuerpo mismo de la felicidad inaccesible. "El desamparo, la angustia o los sueños de los protagonistas de los relatos —observa Luis Gregorich— aparecen casi siempre convocados por una "cosa" por un objeto material que se convierte en eje significativo" (2).

Esos personajes a medias, sujetos apenas esbozados como soportes —de las carencias más cotidianas, en su limitada búsqueda de lo inmediato (el sustento, las sobras, la limosna) terminan sin embargo encontrándose a sí mismos. En "La búsqueda", "Los bultos" o "La pila de ladrillos", la distensión sobreviene a la identificación del "yo" del agente con esa mísera existencia a la que rehúsa por creerla ajena y esclavizable; sin embargo la inseguridad y los temores agustiantes se disipan al asumir el personaje su propia condición, al reconocerse a sí mismo como parte de su mundo precario y rechazar los espejismos milagrosos, las tablas ficticias de salvación (actitud del padre al regalar el coche a los gitanos, en "El último modelo"). A propósito de este mismo fenómeno, pero analizándolo desde un punto de vista psicológico, Luis Gregorich —opina que "el relator o personaje central, tras un perplejo itinerario, termina por encontrarse a sí mismo en donde parecía agazaparse una amenaza o una transgresión" (3).

Para recrear el suburbio provinciano, Aparicio "ha usado una lengua rigurosamente coloquial, antirretórica, plagada de sencillismos que, a través de bruscos cortes de párrafos recoge las vacilaciones y la respiración interior de sus personajes" (4). Todo ese submundo y sus conflictos, la inseguridad, la búsqueda y la valentía de reconocerse a sí

mismo en la propia miseria que se rechaza, están narrados desde la lengua trabucada y soez del arrabal, enriquecida, desde el punto de vista de la expresión literaria, por el lunfardo rioplatense extendido a los cinturones marginales de todas las ciudades del país, y por la tonada regional que integra casticismos arosicos y rurales y el sustrato indígena, sobre todo quechua, de la zona.

Concluimos esta presentación del "corpus" narrativo de Aparicio haciendo nuestras las palabras de Lafforgue quien, a propósito de algunos cuentos de Los bultos, dice: "el lenguaje cotidiano se absorbe en una escritura estricta, envolvente, en la cual los objetos aparecen como acuciante prolongaciones humanas, que contribuyen a crear un clima opresivo, trágico, patético" (5).

1. El cerco de la realidad.

Comenzamos el estudio de los contextos narrativos de la obra de Aparicio situando brevemente el cerco de realidad del que el autor selecciona franjas que dinamiza en su ficción. Radicado desde su juventud en la ciudad de Salta, y natural de La Quiaza, pueblo de frontera y capital boreal del altiplano jujeño, Carlos Hugo Aparicio localiza la acción de sus narraciones en estos ámbitos conocidos, observados directamente.

Omitimos referirnos a la geografía rural, para no redundar, porque coincide con la de la obra de Tizón, ampliamente estudiada en el capítulo precedente. En los cuentos de Aparicio, la desolación de la Puna o el calor sofocante de las tierras bajas y tropicales son aludidos tangencialmente en alguna narración, como por ejemplo en "Los bultos" y "Barrio la aparición", respectivamente.

Nos detenemos por el contrario en las características urbanas de la

ciudad de Salta, y más específicamente en su cinturón suburbano, escenario protagónico de la mayor parte de los relatos.

1.1.- La ciudad de Salta.

La ciudad de los últimos treinta años, a la que se refiere Aparicio, es el resultado de una despareja historia de progresos y fracasos que resumimos en sus puntos sobresalientes. Fue fundada por Don Hernando de Lerma, gobernador del Tucumán, el 16 de abril de 1582, respondiendo a los planes del Virrey Toledo del Perú, quien insistía en la creación de una población blanca estratégica en una región agobiada por indios belicosos como los calchaquies, ribixibis, pulares, cochinocas, omaguacas, etc. (6). La aldea colonial conoce su apogeo en el siglo XVIII a raíz de la prosperidad del comercio de mulas con el Alto Perú (actual Bolivia) y de su situación privilegiada en la ruta hacia Charcas y Lima, metrópolis de la época colonial. "El siglo XVIII -dice Atilio Cornejo, imitando la retórica de los infolios consultados- es el siglo de oro de la muy noble y leal ciudad de Lerma o San Felipe en el valle de Salta" (7). Al crear la administración borbónica las gobernaciones intendencias en 1782, la ciudad de Salta pasa a ser capital de la Gobernación Intendencia de Salta del Tucumán, coincidiendo el período de apogeo económico con su importancia egemónica en el noroeste. En las luchas por la independencia, Salta jugó un papel destacado en la defensa de la frontera norte con el General Güemes al frente de sus gauchos. Luego de la Revolución de Mayo, advenida la república, pasó a ser capital de la provincia homónima; y es justamente en el siglo XIX cuando comienza su aislamiento y su declive, coincidentes con el empobrecimiento del interior opuesto al crecimiento sostenido de Buenos Aires. -

Factores determinantes de esa decadencia son la guerra del Pacífico, - la "ley del Comercio" que favorece el desarrollo del puerto de Buenos Aires y, paradójicamente, la llegada del ferrocarril que, con su traza do de embudo, lleva hacia el puerto las producciones del interior (7). Las que fueron prósperas urbes coloniales quedan semi-olvidadas en -- nuestro siglo, padeciendo su situación mediterránea de aislamiento e -- inoportunidad. Marginadas y pobres, se vuelven hacia sí mismas y se -- encierran en un letargo sólo perturbado en las últimas décadas, por -- los ecos de un dudoso "progreso" encarnado en los modelos estandariza- dos de la sociedad de consumo difundida por los medios de comunicación masiva.

1.2.- Aspectos sociológicos.

La Salta de las últimas décadas responde a las características de las capitales estancadas de provincias pobres y es justamente en sus su burbios, doblemente marginados, donde sitúa Aparicio sus relatos. "A mi tad de camino entre la urbe y el campo, -opina Gregorich-, la geografía de las narraciones de Aparicio omite, sin embargo, la esperanza, puesto que la gran ciudad está en realidad lejos, y la pequeña ciudad que la - imita no es más que su reflejo fantasmal" (8).

La ciudad de hoy tiene 265.632 habitantes, algo más del 30% de la - población total de la provincia que asciende a 662.369 habitantes, y - cuenta con 58.847 viviendas que los albergan (9). Su cinturón marginal constituido por "el inestable proletariado de las provincias pobres"(10) aloja a los obreros que, en busca de fuentes de trabajo, inmigraron del interior de la provincia, o de zonas rurales sin recursos de otras provin cias o de países vecinos como Bolivia, Chile o Paraguay. Muchos de ellos trabajan como peones en la construcción inmobiliaria o como obreros tem-

porarios en las tareas agrícolas de las "fincas" vecinas. Otros se emplean como "changüeros" o sea como mano de obra barata, no especializada, para tareas ocasionales que reclama la ciudad o las zonas rurales adyacentes. Existe también un reducido núcleo de artesanos que conservan las viejas tradiciones manuales indígenas como la alfarería, el trabajo del cuero, de la madera, el telar, la forja del hierro, etc. - Completan el cuadro laboral las actividades del "ramo varios" como son los comerciantes de baratijas, los vendedores ambulantes, los chatarreros, los limpiabotas, los vendedores callejeros de periódicos, entre otras ocupaciones marginales.

Las mujeres de este estrato social se dedican, en su mayoría, al servicio doméstico de las clases pudientes como lavanderas o planchadoras, cocineras, niñeras, mucamas. El llegar a colocarse como dependientas de tiendas constituye un privilegio laboral reservado generalmente a las jóvenes y solteras que pudieron concluir los estudios primarios. Un grupo reducido ejerce algún oficio independiente como el de costurera o tejedora, o alguna actividad artesanal. Como en este medio son muy comunes las familias numerosas, hay muchas mujeres que no salen a trabajar fuera de casa dedicando todo su tiempo a las tareas domésticas. También integran este medio socio-marginal los más desposeídos que viven miserablemente de la mendicidad.

La clase dominante, que aparece sólo como punto de contraste en la obra de Aparicio, está constituida en la realidad por terratenientes, empresarios, profesionales, funcionarios públicos, financieros e intermediarios del dinero. Esta clase dominante coincide sólo parcialmente con la oligarquía descendiente de las viejas familias principales que forma un grupo social orgulloso y cerrado pero dispuesto a pactar con el dinero de la nueva e incipiente burguesía. Las viejas familias,

oasi todas empobrecidas por no haberse adecuado a la economía de los -
nuevos tiempos (vendieron sus patrimonios o los explotan mínimamente -
con métodos arcaicos e improductivos), tampoco conservan la preeminen-
cia cultural que hacía de ellas una clase cultivada y erudita. Empobre-
cidas e ignorantes se avergüenzan de la austeridad y de las tradicio-
nes rurales que les daban carácter e identidad y, confundiendo el mo-
delo, imitan el gesto sofisticado y desdeñoso propio de las clases me-
dias pujantes del cosmopolita Buenos Aires, de las que son un remedo -
lamentable.

1.3.- Geografía edilicia.

La geografía edilicia de la ciudad y de sus barrios, protagonista
en la obra de Aparicio, tiene en la realidad una correlación estrecha -
con el cuadro sociológico esbozado. Da testimonio de la regresión cultu-
ral, de la inoperancia oficial y de la inescrupulosa especulación priva-
da. Del austero estilo colonial que, según testimonios (11), daba una -
fuerte personalidad a la ciudad hasta finales del siglo pasado, sólo -
queda alguna muestra aislada. El tradicional conservadurismo de la cla-
se dominante no se ha manifestado en una conciencia óvica coherente, -
proclive a preservar las viejas casonas, testimonios valiosos de la ar-
quitectura privada. Han prevalecido infaliblemente los intereses econó-
micos particulares ayudados por la abulia o la condescendencia oficia-
les. Es así como sistemáticamente han sido demolidas bellas y sólidas -
construcciones que daban carácter a la ciudad para ser reemplazadas por
edificios híbridos y de pésima calidad.

En cuanto al urbanismo la ciudad ha crecido arbitraria, disfuncio-
nal y antiestéticamente. Limitada al este por el cerro San Bernardo y -
al oeste por las Lomas de Medeiros, patrimonio militar, la ciudad se ha

extendido sin planificación en dirección norte-sur, configurando un plano excesivamente alargado y estrecho que dificulta las comunicaciones, encarece el transporte y los demás servicios públicos. Debido a la venalidad, la especulación y la falta de escrúpulos de los grupos oficiales y privados encargados, los barrios de protección oficial, proyecto meritorio de las últimas décadas para solucionar el problema de la vivienda a un importante grupo humano de escasos o medianos recursos, se construyeron irracionalmente aislados del núcleo urbano e incommunicados entre sí, sin respetar niveles mínimos de calidad y funcionalidad, ni criterios estéticos de variedad y armonía.

En la obra de Aparicio algún cuento gira en torno a la problemática de estos barrios de protección oficial (v.g. "Barrio La Aparición"), y otros aluden a las zonas residenciales (v.g. "Las sobras") o al centro de la ciudad (v.g. "El último modelo") como puntos de contraste con el suburbio; pero el escenario preferido para situar la acción narrativa es sin duda el de "las villas miseria" o grupo de chabolas precarias que forman los arrabales de la ciudad. Aparicio recrea el ambiente del suburbio de provincia pobre que comienza allí donde termina el asfalto y que, a medio camino entre la ciudad y el campo, no goza de las virtudes y por el contrario sufre las desventajas de ambos: pobreza, analfabetismo, hacinamiento, alienación.

2. Cercos narrativos.

Aparicio selecciona franjas de una realidad concreta que dinamiza en su ficción narrativa. Aunque alude a veces al espacio rural (el desolado altiplano, en "Los bultos"), o a pueblos del interior de la provincia (un caserío de la región subtropical, en "Barrio La Aparición"), su

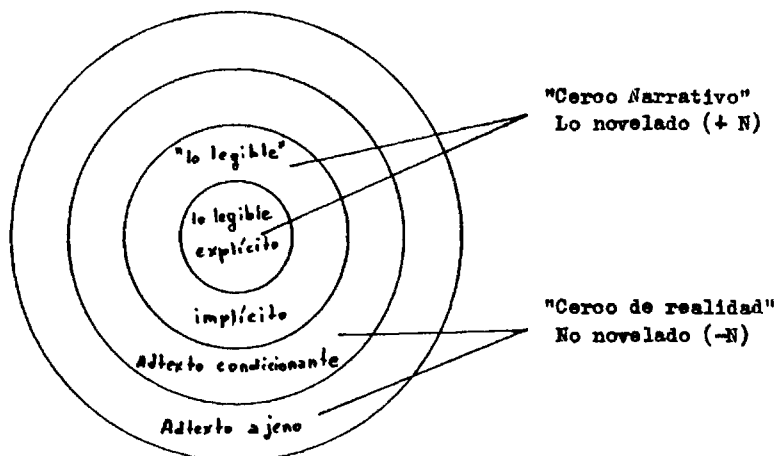
escenario preferido es el urbano de los barrios marginados del suburbio salteño, del que tiene un conocimiento directo: "A los trece años -cuenta el autor en una entrevista- me trasladé con mi familia a vivir a Salta; mi padre quería darnos una buena educación y nos inscribió en el Colegio Belgrano. Vivimos siempre en el arrabal porque a mi padre le fue mal en los negocios que realizó en Salta". Se detiene en los detalles -concretos de esas angustias económicas por las que atravesó la familia, cuenta que él padeció hambre y describe esa sensación en la que "hasta la luz cambia, se vuelve amarilla pálida, distinta de la luz normal". - Describe su juventud y adolescencia como una época de lecturas fiebrientas y de intensa experiencia en ese mundo marginal: "Viví de cerca historias increíbles o fui testigo presencial porque en el arrabal las tragedias o conflictos familiares son teatrales ya que la precariedad de las viviendas no permite intimidad". Y recuerda: "tenía en frente un - amigo que vivía en un rancho de arpillera, un día reparando el techo, - se hundió con él, fue una historia jocosa y dramática a la vez" (12).

El punto de partida del "nivel de la historia" son contextos espaciales y temporales reales, observados o vividos directamente por el escritor. Por ello, aunque los relatos no se detienen en precisiones temporales explícitas, hay indicios suficientes para situar al período novelado en los treinta últimos años de la vida de Salta, ciudad en la que el escritor se radicó a partir de 1953.

Aparicio selecciona como núcleo de su cuentística el suburbio salteño, un medio que, como apuntamos, conoce vitalmente. Al incluirlo en el cerco narrativo de sus obras lo dinamiza con la precisión del detalle y los matices que proporciona la experiencia directa. Quedan al margen sectores de realidad no novelados (-N) (13) que influyen o no sobre la obra literaria. En primer término dentro de lo no novelado está el "adtexto" (14)

o contigüidad de la obra que, aunque no aparezca en el cercos narrativo, en "lo legible", está condicionándolo permanentemente. Así por ejemplo el mundo de la pequeña clase media en "La búsqueda", o de la clase dominante en "Las sobras", son la continuidad implícita de hechos que en los textos sólo aparecen tangencialmente. Finalmente también caen en el campo de lo no-novelado otros sectores de la "realidad real" totalmente ajenos a la obra y al interés literario del escritor.

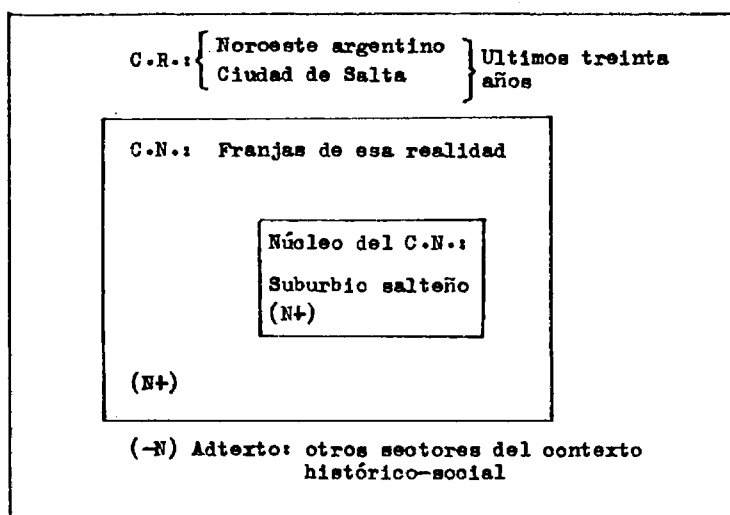
Las relaciones entre "cercos narrativo" y "cercos de realidad" y los niveles que ambos campos implican pueden apreciarse en el esquema siguiente:



El núcleo lo constituye "lo legible", el texto en sí, rodeado por un primer círculo de lo connotado, lo sugerido por él; ambos pertenecen al cercos narrativo y conforman lo novelado. Al margen de lo textual, pero colindante con él está el "adtexto" próximo, el contexto de la realidad condicionante de ese texto pero no incluida en la ficción. En el último

círculo quedan finalmente aquellas parcelas de realidad que nada tienen que ver con la obra, totalmente ajenas a la selección del escritor.

Si aplicamos el esquema al "corpus" narrativo de Carlos Hugo Aparicio surge evidente la relación entre el suburbio salteño de las últimas décadas y el contexto literario. "La parte novelada, el cerco narrativo (C N), -dice sobre el tema Varela Jácome- se inscribe sobre un cosmos - amplio, sobre el cerco de la realidad (C R) (...) quedan alrededor una amplia contigüidad, amplios sectores no novelados (-N), ya que sólo se transmite al lector lo novelado (N+), que será lo legible" (15). Adaptamos su esquema a la obra de Aparicio y tenemos el siguiente diagrama:



2.1.- Categorización del espacio.

Del panorama general de la ciudad de Salta y las provincias del no roeste el escritor selecciona franjas espaciales muy concretas. Centra sus relatos en los barrios marginales y alude tangencial y esporádica— mente a otros sectores urbanos o a alguna zona rural. Unos porcentajes aproximativos sitúan en el suburbio urbano al 75% de los contextos de los cuentos de Los bultos, el 25% restante se reparte entre el espacio rural (la Puna y la zona tropical) y otros ambientes urbanos (el centro y el barrio residencial).



Hay permanentemente en la narrativa de Aparicio referencias espaciales concretas, fácilmente identificables en la realidad. Así por ejemplo, en "El último modelo", el protagonista, exaltado por la alegría del coche ganado en una rifa hace planes de viaje de acuerdo con un itinerario que respeta los nombres y la situación geográfica de los lugares mencionados:

"podemos ir cuando queramos a Jujuy, a Tucumán y hasta Buenos Aires si se nos ocurre, por qué no"; (16).

En el cuento "De fiesta" la agente del relato, una vecina dada al cotillo, explica que los novios, al día siguiente de la boda:

"se iban para Bariloche, previa escala en Buenos Aires, los muy -
figurones" (17).

La mención de Bariloche es significativa ya que esta pintoresca ciudad de la Patagonia representa el tópico de los viajes de boda de la clase media argentina. En otro cuento, "Las sobras", el patrón "vive en el barrio residencial al pie del cerro" (18), y aunque no se especifica el nombre es fácil deducir que se trata del cerro San Bernardo y del barrio elegido para vivienda de la burguesía asentado sobre su ladera. En varias ocasiones el autor omite dar los nombres de los lugares aludidos pero no por ello dejan de ser identificables en la geografía ciudadana: "La plaza" del centro (19) donde va a lustrar zapatos el joven personaje de "El último modelo" tiene las características de la plaza 9 de Julio. El comercio de la estación donde la madre, personaje de "De fiesta", no puede comprar una camisa porque tiene una deuda pendiente, coincide con la ubicación de la tienda San Jorge situada en la calle Balcarce al 900, reputada por sus precios bajos y su clientela sumamente popular. - El dramático escenario del cuento "Agua de zanja", descrito en el párrafo que transcribimos:

"el barrio se había vuelto una laguna: café con leche, las piezas -
apenas asomaban, las calles habían desaparecido, todo era agua y
agua y ya ni la misma zanja se notaba" (20),

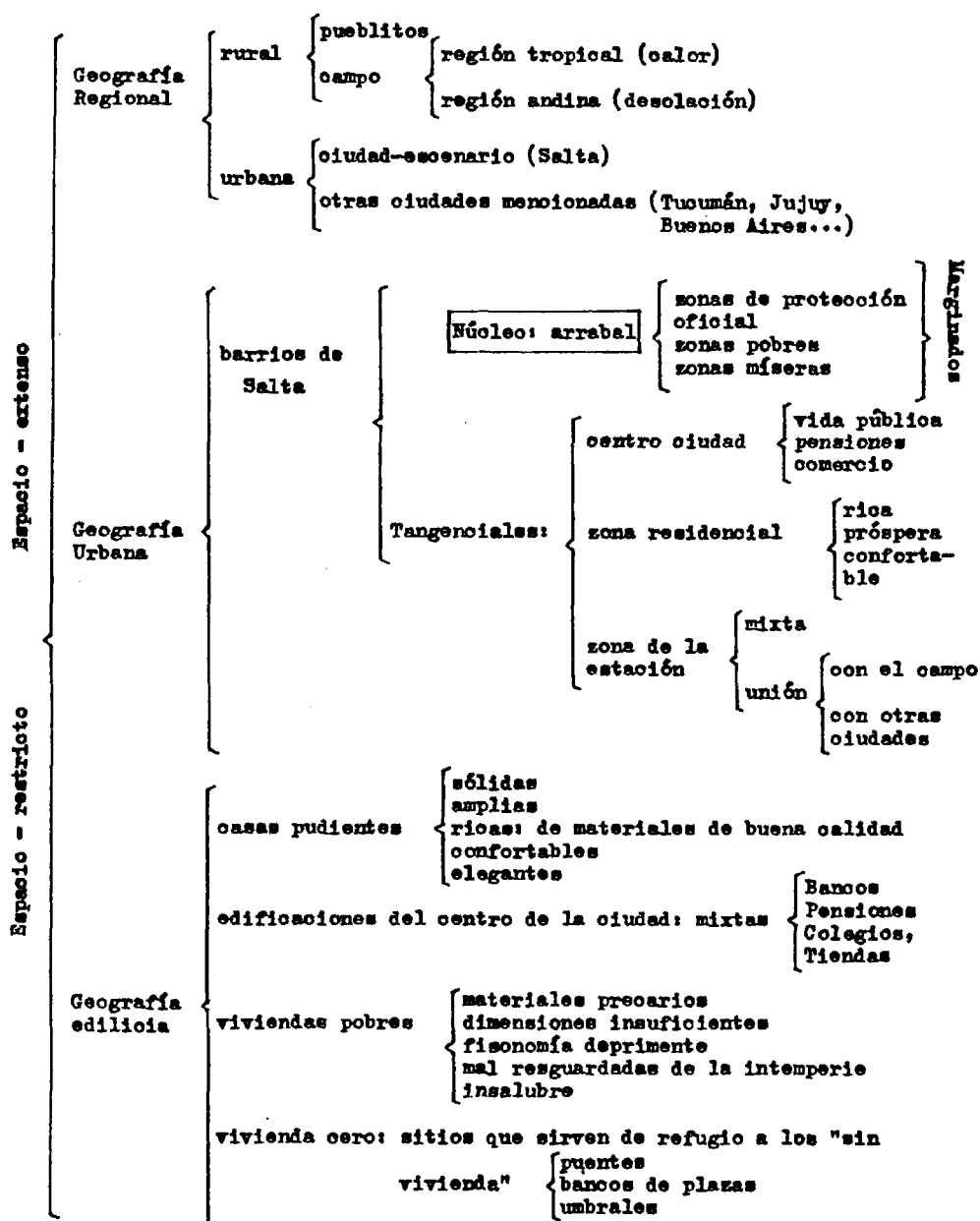
concuerda en situación y características con el mísero caserío que hasta hace algunos años aún bordeaba al arroyo de Castañares en el suburbio -
norte de la ciudad. Estos terrenos bajos, fácilmente anegables cuando

por las lluvias de verano, crece el arroyuelo, se encuentran en la realidad semi-hundidos con respecto a la avenida Bolivia, carretera de acceso a la ciudad por la ruta nacional número nueve que comunica con Jujuy por el camino de La Caldera. En el cuento esa carretera figura como el lugar sobrelevantado donde se refugian de la inundación la gente y - sus pertenencias:

"...todo lo transportaban al camino nacional que pasa bastante alto..." (21).

En algunas ocasiones el escritor prefiere un nombre inventado para referirse a un sitio real porque al evitar el nombre verdadero que singulariza el espacio referencial, tiene más libertad para resumir en uno ficticio las características comunes provenientes de varios referentes reales. Así por ejemplo los rasgos del barrio "La Aparición", del cuento homónimo, concuerdan con los de muchos de los barrios de protección oficial construidos entre los años 65 a 75. La situación alejada del centro urbano, la deficiente comunicación a través de caminos de tierra en mal estado, la fisonomía deprimente formada por monótonas tiradas de casitas idénticas, coinciden con las características de barrios reales como el "Castañares", "Manjón", "Municipal", "Santa Lucía", entre muchos otros.

Cuando decimos que el espacio es una categoría contextual en la literatura de Aparicio nos referimos a un espacio abarcador que se realiza en múltiples espacios concretos, escenarios de cada uno de los cuentos. Para resumir en nuestro análisis esta cantidad de espacios particulares los agrupamos en tres categorías que van de lo extenso a lo restricto y que, en nuestro esquema, llamaremos geografía regional, geografía urbana y geografía edilicia:



2.1. 1.- Geografía regional.

En la obra analizada, la caracterización espacial abarca un espacio extenso, la geografía regional, que integra dos medios fundamentalmente diversos: el rural y el urbano. La zona rural comprende las variedades - del campo regional. Por una parte, las áridas y desoladas altiplanicies puneñas, aludidas en la obra como "estas lejanías abrumadoras" (22), que sobrepasan los límites provinciales y se extienden por Jujuy hasta la - frontera boliviana. Es el paisaje contemplado desde el tren por el protagonista de "Los bultos":

"Afuera pasa lo de siempre, primero la pampa pelada y dura de la Puna, con su sobresalto de llamas de ojos de mujer diseminadas en la inmensidad desolada de la tierra ocre perdiéndose contra los lejanos cerros azules, tierra de una belleza que se da sin precio ni consuelo; después, y a medida que se desciende, el suelo va verdeciendo tímidamente y los arbustos se mezclan con los cardones y - los primeros árboles, ..." (23).

Por otra parte están las tórridas tierras bajas, calurosas y exhuberantes, donde se sitúa el "pueblo del Ramal" (24) del cuento "Barrio La Aparición", en el que los mosquitos y el calor asfixiante son indicios - que configuran el clima tropical:

"Durmió desnudo, el calor oprimiéndose a su piel como una lengua constante y húmeda, eso que puso el ventilador a lo que daba y abrió - la ventana de par en par" (25).

Figuran también en las obras los valles templados y fértiles que rodean a la capital. En esta región rural incluimos a las pequeñas pobla-

ciones campesinas, de costumbres agrarias y artesanales, que aparecen - en algunos de los cuentos. Un ejemplo es el pueblito del cuento "Los bultos" en el que se detiene el tren que recorre la Puna, descripto como un caserío desolado, perdido en la inmensidad del descampado, absorbido por el letargo del paisaje y cuyo único síntoma de vida es la estación que lo comunica con el mundo.

"...gente en el andén ofertando empanadas, refrescos, masitas, y a escasos cien metros la campana de la Iglesia llamando a misa, y - esta ternura que me nace por las calles siempre pálidas y polvosas, abiertas en la soledad, con alguna sombra esporádica yéndose apurada o quedándose al sol, tomándolo casi con abandono absoluto" (26).

La geografía urbana se centra en Salta, ciudad protagónica en la - mayor parte de los cuentos, y sólo menciona accidentalmente a otras relevantes urbes de la geografía nacional como Buenos Aires, Bariloche, Córdoba, Tucumán, Jujuy, etc., que, en los relatos, tienen un papel estrictamente referencial.

2.1. 2.- Geografía urbana.

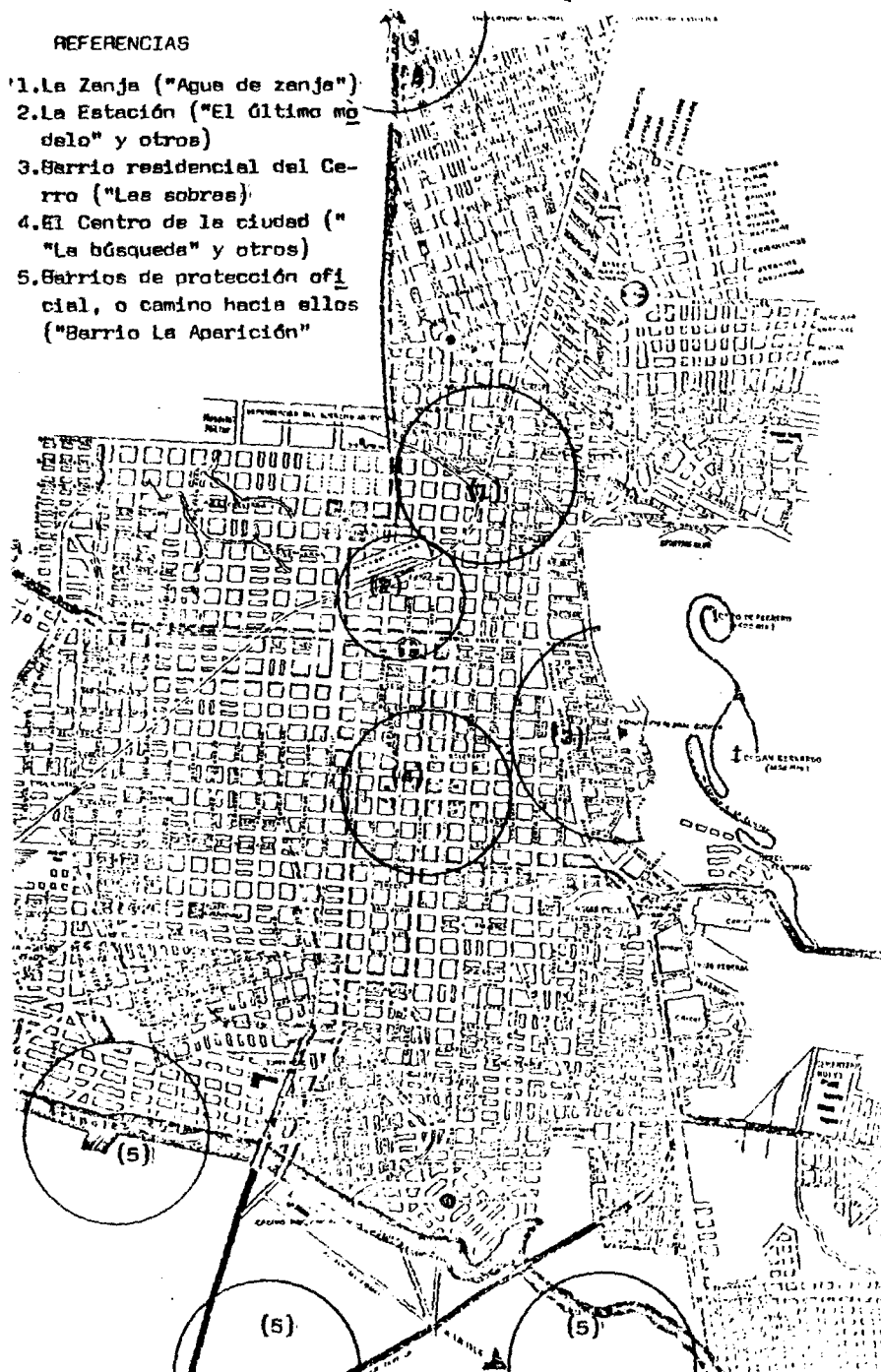
El segundo término de la caracterización espacial está dado por un espacio restringido, reducido a la ciudad de Salta, que estructura en su interior la geografía urbana formada por los distintos barrios de la capital: El centro, mixto, donde coexisten viviendas privadas, pensiones más o menos sórdidas, infraestructura comercial y principales edificios de la vida pública. La zona residencial, rica, próspera, pintoresca, cuidada, bien comunicada. Y los barrios marginales, pobres o míseros, apar-

PLANO de la CIUDAD de SALTA:

Escenario de los cuentos de Aparicio

REFERENCIAS

1. La Zanja ("Agua de zanja")
2. La Estación ("El último modelo" y otros)
3. Barrio residencial del Cerro ("Las sobras")
4. El Centro de la ciudad ("La búsqueda" y otros)
5. Barrios de protección oficial, o camino hacia ellos ("Barrio La Aparición")



tados del centro y mal comunicados, sin servicios públicos suficientes, con calles de tierra y con viviendas insalubres y precarias.

Un tercer apartado sobre el espacio recoge la geografía edilicia, con distintos tipos de edificaciones que se corresponden con el nivel socio-económico de sus habitantes. Están las casas ricas y confortables, como la del "patrón" en el cuento "Las sobras":

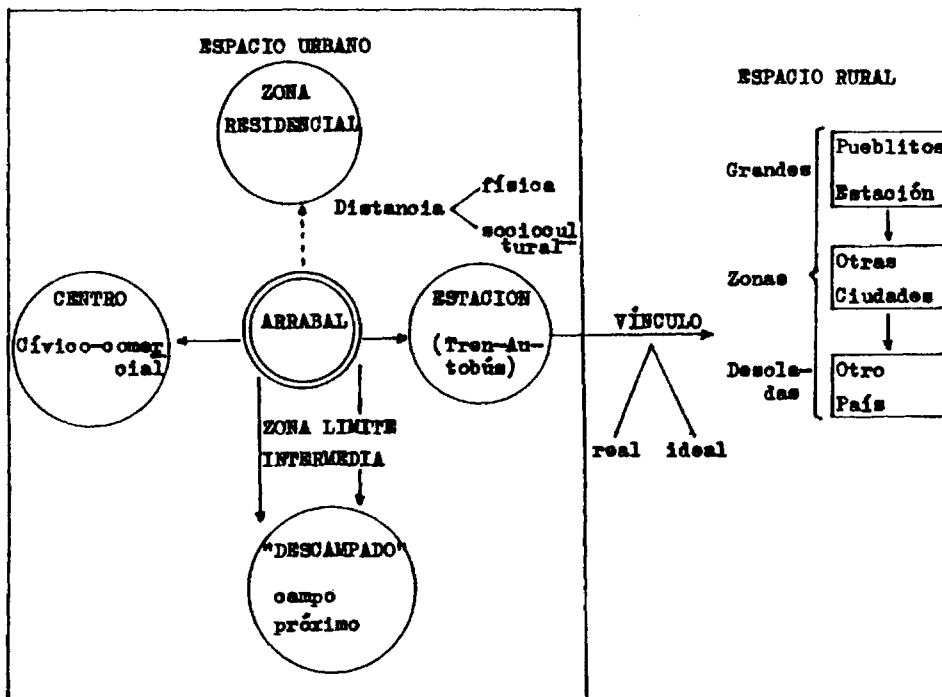
"vive en el barrio residencial al pie del cerro donde domina la luz de mercurio, las casas son tipo chalet y la suya una de las más lindas, con auto flamante a la puerta, jardín cuidado con es mero, llamador eléctrico y un montón de cosas más; debe estar ce nando el dichoso; para llegar hasta aquí me caminé como treinta cuadras; sólo por las calles, las manos en los bolsillos y un silbido animoso en los labios; reso para que me pague, así mañana nos hacemos un ohurrao y empezamos a ponernos al día. Me ha ce pasar a su escritorio bien tibio, confortable, iluminado profusamente y lujoso, debe tener aire acondicionado" (27).

Estas viviendas pudientes contrastan con las casuchas precarias de reducidas dimensiones en las que vive el proletariado, y con las chabolas o "ranchos" míseros de lona, lata y cartón, de los más desprotegidos.

De este amplio panorama espacial regional Aparicio elige el ambiente urbano y dentro de él el arrabal como escenario protagónico de sus narraciones. El núcleo de sus cuentos está en "la orilla", en los suburbios provincianos, separados del resto de la ciudad no tanto por las distancias físicas como por las diferencias económicas y socioculturales. Para este espacio, marginado por el resto de la ciudad, la estación del ferrocarril o la terminal de autocares adquieren una importancia vital porque representan la posibilidad de comunicación con otras ciudades del país y con el campo. Para el hombre del suburbio, alienado por la atención de las necesidades más primarias, de la mísera subsistencia, la estación cumple un papel simbólico: es la posibilidad, más psicológica que objetiva, de un mundo diferente imaginado como más hospitalario.

En el ambiente rural, por su parte, la estación representa el centro vital de esos caseríos aislados y dormidos, porque el ferrocarril es el único lazo de unión con el resto del mundo, capaz de mitigar el ensimismamiento y el letargo. Esta importancia neurálgica de "la Estación" se traduce, a nivel ortográfico, en su grafía. Aparicio prefiere siempre la mayúscula inicial, signifiante que traduce el valor propio y la singularidad que el significado adquiere en sus cuentos.

A modo de resumen incluimos el siguiente diagrama que esquematiza la relación entre los dos campos espaciales de la narrativa de Aparicio: el rural por un lado, y el urbano, por otro, con el arrabal como centro modular, y el papel de la estación como vínculo entre ambos:



2.2.- Interrelación de los contextos espaciales y socio-económicos.

"La mayor parte de los escritores -escribe Varela Jácome- establecen ciertas interrelaciones o interacciones entre los espacios geográficos, rurales o urbanos, de su relato y el "status" socioeconómico de los personajes que los habitan" (28). La interacción que señala Varela Jácome entre los contextos geográficos y socioeconómicos de la obra literaria, y que por otra parte responde a las tensiones sociales del cerco de la realidad, se cumple puntualmente en la narrativa que analizamos. Los contextos espaciales, recreados con detenimiento y atendiendo a sus matices distintivos (porque el suburbio visto desde dentro es de una variedad infinita), además de funcionar como marco situacional aluden a otros niveles significativos y llegan a incidir en la categorización -agencial.

En el ámbito rural, la población escasa y somnolienta, casi fantasmal, de los caseríos punaños se identifica totalmente con el paisaje desolado y la vida dura y pobre de las regiones agrarias de pocos recursos económicos. Imagen de esta relación es esa "sombra esporádica yéndo se apurada o quedándose al sol, tomándolo casi con abandono absoluto..." que deambula por "las calles siempre pálidas y polvocosas, abiertas en la soledad" (29).

En la geografía urbana es más clara la correspondencia entre la categoría del barrio y el nivel socioeconómico de sus habitantes. En la zona residencial de casas "tipo chalet", con coches modernos a la puerta e interiores confortables y lujosos, vive la burguesía pudiente. A este medio sociocultural pertenece "el patrón" del cuento "Las sobras", dueño del negocio de la cortada de ladrillos, empresario ocupado y altivo que, desde su sitio de privilegio, conoce las sutiles convenciones -

con que impone su superioridad:

"el patrón vuelve a sentarse y hurgar o se hace de hurgar en su -
escritorio dándose a entender que ha terminado conmigo" (30).

El centro cívico-comercial es un poco la "tierra de todos", la zona -
central donde convergen desde empleados públicos y turistas hasta lus-
trabotas y mendigos. Mantiene una fisonomía mixta, atractiva por el -
ritmo y la variedad que le dan los comercios prósperos, los edificios
públicos, los lugares de diversión, las pensiones, etc.

El arrabal está alejado del centro y de los barrios residenciales,
relegado de la atención estatal que pareciera concentrar todos sus es-
fuerzos en los barrios pudientes. Es elocuente el contraste entre "el
barrio residencial al pie del cerro donde domina la luz de mercurio"(31) y
los suburbios donde "de noche y favorecidos por la ausencia de luz -
eléctrica son capaces de robarle a la propia madre" (32); el panorama
suburbano es un muestrario de todas las carencias: las calles sin pavimen-
tar, las aceras de tierra, la falta de agua corriente:

"soy madrugador por costumbre de aprovechar el alba para traer -
agua del surtidor de la esquina el año redondo en dos tarros de
asote vacíos a esa hora especialmente en invierno no se hace mu-
cha cola" (33).

Para completar el cuadro de abandono, a la precariedad de las vivien-
das se suma la falta de higiene y el desorden que convierten al barrio
en un muladar:

"Miro los fondos a la intemperie, llenos de basura, palos, piedras
amontonadas como para un cimiento eternamente postergado, cosas -
viejas, cajones destartados de maderas podridas, algún cuadro -
de bicicleta descascarado y roto, alguna rueda torcida y semien-

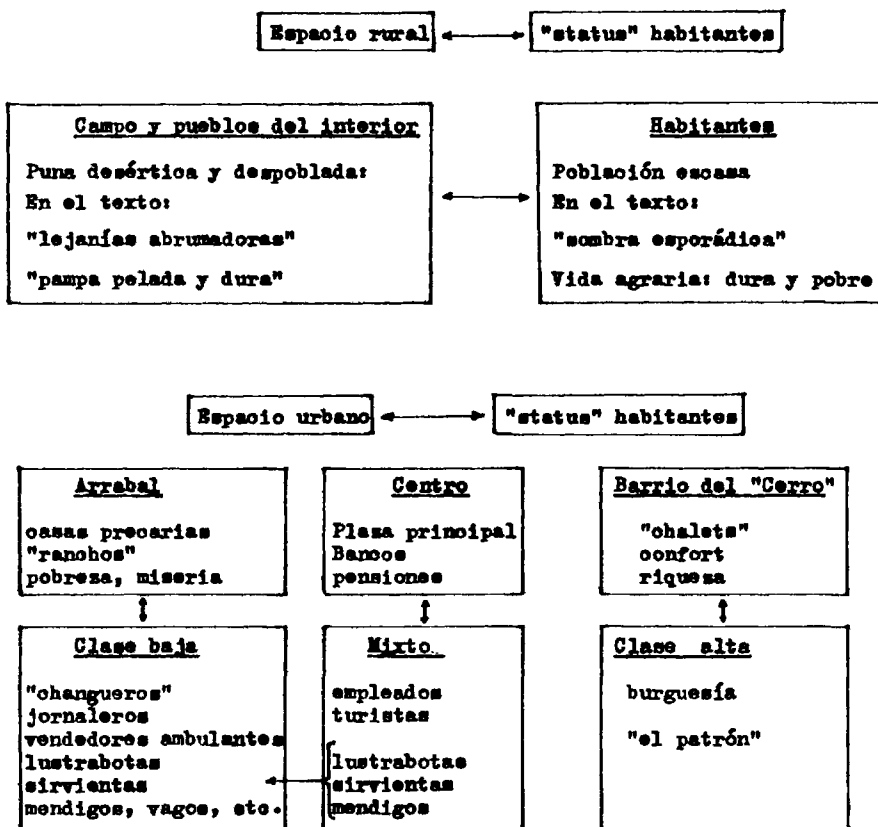
terrada, macetas averiadas, tarros oxidados, montones de yuyos - secos, de botellas polvorientas; patios a veces bien barridos, - otras abandonados al descuido y al olvido; ranchos de arpilleras y latas, dónde estarán mis ladrillos, piezas de adobes, quién - los habrá robado, por ahí una de material" (34).

Con este escenario de miseria concuerda el "status" socioeconómico de los personajes que lo habitan. El suburbio acoge al doblemente - pobre proletariado de "provincia pobre", a los marginados de todo tipo: social, económico, cultural, racial. Sus protagonistas: jornaleros, - "changueros", obreros temporarios, pequeños tenderos, comerciantes de baratijas, vendedores ambulantes, sirvientas, lustrabotas, charlatanes, vendedores callejeros de periódicos, barrenderos y recolectores de basuras, desocupados, vagos, mendigos, etc. forman un variado espectro del último estrato sociocultural de la ciudad.

En el mapa ciudadano los suburbios están alejados del centro y de la zona residencial. Así por ejemplo en el cuento "Las sobras", para regresar de la casa del patrón a la suya, el personaje, un obrero, "comienza a caminar lo más ligero que puede las treinta cuadras de vuelta" (35). Se construyen generalmente en terrenos desdichados por las clases más acomodadas a causa de sus inconvenientes: zonas bajas y anegables, proximidad insalubre de ríos, canales y zanjones o de carreteras polucionadas y ruidosas. Por su situación marginal colindan a menudo con el campo, lo que en nuestro esquema llamamos "desocampado" porque no supone la plena zona rural sino sus heterogéneos comienzos, como por ejemplo - "el yuyaral de la zanja" (36) en el cuento "De fiesta". Este límite ambiguo es el espacio narrativo del cuento "Los inocentes" en el que un grupo de muchachos salen de pesca y van desde una chabola situada en los lindes del arrabal hasta el río que queda ya en pleno campo:

"Él cruzó la alambrada para salir por detrás del rancho; yo llegué a la puerta de tablas mal clavadas (...) A pie por el camino nacional, cada uno con su cañita y su paquete, nos fuimos yendo al río. Esta vez ningún camión nos quiso alzar, mejor porque en cada morera o algarrobo nos demorábamos trepándolo, sacudiéndolo y juntando en los bolsillos las moras y algarrobos que no comíamos" (37).

Finalmente y como resumen sinóptico de este apartado, que trata sobre la correspondencia entre espacio rural o urbano y "status" social - de sus personajes en el "corpus" narrativo de Aparicio, damos el esquema siguiente, resultado de la adaptación de un diagrama de Varela Jácome - (38):



2.2. 1.- Estratificación en el micromundo del suburbio.

Si centramos nuestra observación en el suburbio, núcleo espacial de la obra de Aparicio, observamos que el autor ha subrayado la variedad y las gamas de lo que aparentemente es un perfil uniforme de precariedad y miseria. Las categorías de las habitaciones se corresponden con el "status" de sus habitantes dentro del micromundo del suburbio que repite, en su interior, la estratificación del macromundo social. Dentro de unos límites generales de pobreza las edificaciones presentan apreciables diferencias que se corresponden con los niveles socioeconómicos que distinguen a sus habitantes; matices diferenciados perfectamente por el autor de Los bultos y que pasarían inadvertidos al considerar en bloque a la población marginal. La estratificación de rangos dentro del microcósmos del arrabal responde a niveles económicos, como ocurre en el macrocósmos social de la obra, en la que encontramos, por ejemplo, que las "dos piecitas de material con galería techo de zinc (del) vendedor ambulante de baratijas" (39), que representa el mejor nivel del suburbio, contrastan con "el ranohito tembleque (de la viejita que) al amanecer se va a pedir limosna por el centro" (40).

En las viviendas del suburbio descritas por Aparicio es factible establecer niveles a partir de algunos índices tipificadores como son sus dimensiones, el material, el mobiliario y su ubicación en el barrio respecto de la mayor o menor proximidad a los límites de los servicios públicos (pavimento, agua corriente, luz eléctrica, transporte). Citemos como ejemplo la casa de "los de la despensa" en el cuento "De fiesta", amplia, próxima al asfalto y hasta con teléfono -un lujo inusitado en el arrabal-, que responde a la posición de superioridad, relativo ambiente, de sus dueños, propietarios del almacén y con el mejor nivel

económico del barrio:

"La casa queda como a dos cuadras y media, a metros del asfalto; tienen teléfono y una galería enorme que da justo al alambrado del lado de la calle" (41).

En otro cuento, "La pila de ladrillos", se repite la misma situación:

"Ya en la propia esquina, hasta donde llega la luz eléctrica, vive el almacenero, el más pudiente de la cuadra; almacén bien surtido, televisor, combinado, triciclo de reparto y una camioneta rastrojera..." (42).

2.2. 2.- Caracterización de la vivienda.

En la obra cuantitativa de Aparicio los distintos niveles de vivienda de acuerdo a su factura y características responden aproximadamente a la siguiente clasificación:

- 1er. nivel.- Casas seriadas de barrios de protección oficial:
 - Materiales idóneos: bloques o ladrillos, solado, techo resistente.
 - dimensiones "standart": dos piezas, salón, baño y cocina instalados.
- 2º. nivel.- Casa de material y techo de zinc:
 - dos piezas y galería; cocina y servicio precarios.
- 3er. nivel.- Casa mixta, parte de material y parte de adobes caseros o de deshechos:
 - dos piezas sin galería.
- 4º nivel.- "rancho" o chabola de lata, lona, cartón, a veces emalada.
 - un sólo ambiente.
- 5º. nivel.- vivienda cero: sustitutos como puentes, bancos de plaza, umbrales, etc.

Naturalmente que estas gerarquías de edificación, absolutas dentro del cerco del suburbio, son globalmente inferiores en relación con los otros barrios de la ciudad.

El primer nivel edilicio del suburbio corresponde a las casas seriadas de los barrios de protección oficial, que definidos estrictamente son sub-urbanos y no peyorativamente arrabaleros, lo que implica lógicamente un "status" superior dentro del mundo marginal. El protagonista de "Barrio La Aparición" describe una de esas casas seriadas en los siguientes términos:

"la muestra debe ser igual, dos dormitorios, el grande para nosotros y el otro para los chicos, no le pareció amplio el living, pero sí le gustó el baño y la cocina..." (43).

Los servicios sanitarios instalados y el agua corriente en la casa suponen un definitivo ascenso social, puesto que es de lo que normalmente carece el arrabal, en el que el servicio no existe, o se reduce a:

"el baño de latas y arpillera del fondo del lote" (44),

y el agua corriente no llega a las casas sino que debe ser transportada en:

"el tarro de acarrear agua del grifo de la vuelta" (45).

Las desventajas que supone la considerable distancia y la mala comunicación que separa a estos barrios del centro:

"...ayer nos entregaron la casa nos toca en el barrio La Aparición corre la bolilla de que se aparece un barbudo loco y queda bastante retirado pero que le vamo hacer yo estoy conforme por lo menos nuestra casita propia yo que tanto la soñaba" (46),

o las dimensiones pequeñas de la vivienda:

"...otros se quejan de que son muy reducidas pero yo estoy loca de contenta también acostumbrada a darme vuelta en una pieza cuatro por cuatro..." (47),

son inconvenientes que no cuentan para los que provienen del arrabal, ya que estos barrios de protección oficial suponen una notable superación con indudables ventajas respecto de su vivienda anterior ("una pieza cuatro por cuatro"), o al menos grandes compensaciones ("la casita propia").

Las compensaciones y ventajas de estas modestas casitas respecto de la vivienda infrahumana a la que reemplazan, neutralizan o hacen despreciables la mayor parte de sus defectos, uno de los cuales es la despersonalización de esos conglomerados hechos de hileras interminables de construcciones idénticas:

"...sólo alcanzaba a distinguir las manchas blancas que semejaban las filas de casas a ambos lados, (...) no tardó en darse cuenta de que todas eran iguales como eran idénticos sus tanques de reserva cuadrados y pintados de celeste" (48).

Esta descripción de la clave trágico-cómica, función principal del cuento "Barrio La Aparición", al cargar de sentido a una situación anterior, expuesta en forma de transcripción de una carta que la mujer, uno de los personajes, envía al marido, de viaje fuera de la ciudad; en la misma le da las señas para identificar su casa en el nuevo barrio que él aún no conoce y elige para ello el tanque celeste sobre el tejado, detalle evidente pero que, aunque la mujer no lo advirtió, es común a todas las demás casas:

"...y para que la ubiques mejor tiene el tanque cuadrado pintado de celeste" (49).

En un nivel psico-social de interpretación advertimos que el deslumbramiento personal de la mujer con su nueva casa le impide ver el resto del barrio, o que la gratificación que el ascenso de "status" le proporciona neutraliza el problema psicológico de la vivienda seriada y sin identidad.

Al segundo nivel pertenecen las llamadas "casas de material" que implican cierta solidez y amplitud relativa ambiente: paredes de bloques de cemento o ladrillos, techo de chapas de zinc y a veces solado; en cuanto a dimensiones, cuentan con dos ambientes cerrados -"las piezas"- y una galería. Construidas en "el lote", terreno baldío de reducidas dimensiones proveniente de la parcelación (o "loteo") de zonas rurales contiguas a la ciudad, varía la categoría social de sus habitantes según sean propietarios o inquilinos:

"un vendedor ambulante de baratijas (...) y su mujercita (...) poseen dos piecitas de material con una galería techo de zinc, aunque parece que pagan alquiler, pues hay rumores de que más o menos a ocho cuerdas se están construyendo la casa propia;" (50).

A este segundo nivel de vivienda, que en realidad es el primero dentro de los límites estrictos del arrabal propiamente dicho, corresponde el "status" socioeconómico de las familias más acomodadas o, para ser más precisos, de las que sobrellevan con mayor desahogo una pobreza menos agobiante. A este estrato pertenecen los pequeños tenderos que tienen su comercio en la propia casa y que abastecen al barrio, los obreros con puesto fijo de trabajo, los vendedores ambulantes, costureras u

otros trabajadores por cuenta propia consagrados con tesón a sus tareas. Citamos como ejemplo de este nivel socioeconómico a los personajes del cuento "La máquina", el vendedor de tuestos y su mujer que:

"...hasta pudieron meterse con este lote a mensualidades y hacerse las dos piezas de bloques y comenzar la galería con techo de chapas" (51).

El mobiliario de estas casas también depende de la mejor o peor situación económica de sus dueños pero generalmente es pretencioso con respecto a la pobreza de la morada y del ambiente. En algunos casos, es evidente la intención del autor de aprovechar su descripción para criticar a la sociedad de consumo que encuentra, en estos estratos sociales, sus víctimas más desprotegidas:

"no hay cuándo terminar de pagar lo que hace falta; se acaba de pagar la cocina a gas de garrafa y ya viene la heladera a kerosén; después el ventilador y el combinado a pilas, y el televisor para cuando pongan la luz eléctrica, y el lavarropas y la estufa y la bicicleta y una cama de dos plazas en lugar de la de una y media y un ropero más cabedor y la vitrina transparente donde por fin ubicar los juegos de copas y tazas que le regalaron cuando se casaron, y la biblioteca para los chicos, y la guitarra" (52).

En el párrafo citado la selección de objetos es representativa de las expectativas irracionales y disfuncionales creadas por la sociedad de consumo y difundidas por los medios de comunicación. Por otra parte la escala de prioridades para la compra de esos objetos connota, con ironía casi sarcástica, (el televisor da "status" aunque no haya luz eléctrica) el grado de alienación de esas personas a las que un inhumano modelo social ha atrofiado el discernimiento y que no cuentan con las defensas, que, aunque escasas, da la educación y la cultura.

Las construcciones que representan el tercer nivel son inferiores a

las del segundo tanto en dimensiones como en calidad. Se reducen a una o dos piezas (desaparece la galería) de las que una es de "materiales" y la otra está construida con deshechos (tablas, lonas, cartones, etc.), o, en el mejor de los casos, con adobes, considerados de inferior categoría que los bloques de cemento y los ladrillos por su menor solidez y seguramente también por el prejuicio de su elaboración "casera" y su origen campesino. El "status" socioeconómico de sus habitantes es consecuente con la pobreza de la vivienda:

"A dos lotes está esa pareja llena de hijos criados a lo que sea; ella atiende su feria malamente y él es jornalero; tienen una pila de adobes revocados y otra de ladrillos de segunda a medio terminar" (53).

A este nivel pertenece otro tipo de vivienda precaria que, aunque es más propia de los barrios céntricos, también aparece en el arrabal; es el conventillo en el que cada familia debe constreñirse a un cuarto:

"Ya en la vereda del frente recuerdo tres o cuatro familias que viven amontonadas en los cuartos celestes de un conventillo; no los conozco muy bien, hasta me cuesta ubicarlos; sé que la mayoría son de chagadores, basureros o barrenderos municipales; la pasan como la mona..." (54).

A la construcción mixta a medio camino entre la casita pobre y la chabaca miserable corresponde también un mobiliario mixto compuesto, por ejemplo, de "el lavador (...), el brasero de lata, el tarro de acarrear agua del grifo de la vuelta" (55), propios del "rancho" indigente, junto a otros muebles indispensables y hasta con cierto prestigio como "la cama (...), la mesa y el ropero del crédito" (56).

El "status" social correspondiente a este tipo de vivienda es algo así como la clase media del suburbio, que no alcanza un cierto desahogo económico y que se debate en el límite entre la pobreza y la indigencia:

"Incluso cuando trabajo normalmente apenas nos alcanza para una sopa sustanciosa, un guiso así no más, el pan y la botella de vino con su correspondiente sifón de soda; y no somos sólo nosotros: en esta cuadra casi todos, si no todos, la pasan igual, comen un día, ayunan el otro según como anden las chanzas" (57).

La descripción de esta situación económica, está hecha por un peón de la construcción, personaje del cuento "Las obras", que describe su trabajo en los siguientes términos:

"...desde hace más de seis días trabajo para una cortada de ladrones cargando los camiones en la fábrica y descargándolos en las obras" (58).

Pertenecen al estrato socioeconómico correspondiente al tercer nivel de vivienda descripto los obreros de trabajos duros como peones de la construcción, los obreros temporarios como "changueros" y "jornaleros", los obreros fijos de tareas desprestigiadas socialmente como basureros, barrenderos municipales, changadores, o los vendedores ambulantes de periódicos, lustrabotas, etc.

El cuarto nivel lo forman las paupérrimas chabolas de un sólo ambiente, "ranchos" construidos con materiales de deshechos:

"pared de chapas de cartón y lona" (59).

Sobre su mobiliario mísero citamos dos ejemplos:

"el lavador desportillado puesto sobre el cajón de cerveza vacío" (60)

"...el brasero en el patio sin barrer" (61).

Tan precaria como la vivienda es la condición social de sus habitantes que forman el último estrato de la sociedad estable del arrabal: desocupados sin esperanzas, vagos, alcoholistas, viejas mendicantes, sumidos en la miseria, acostumbrados al desprecio, o la compasión de todo el cuerpo social, incluidos los otros niveles del propio suburbio:

"Más allá, y en un ranchito tembleque, que da no sé qué mirar, habita una viejita, la abuela le dicen, con su hijo, muchacho joven, y sus dos nietitos, chiquitos todavía, que ella cuida, cura, lava, viste, alimenta, arrulla, mientras el alhaja del padre se la pasa mujeriendo y chupando; (...) y ahí está desde entonces la abuela cargando la culpa de la mañana a la noche, pagando por el hijo al que todavía consiente, aguanta y, eso más, mantiene; al amanecer se va a pedir limosna por el centro luego de dar el mate a sus guaguas y dejarlos al buen corazón de una vecina; mi mujer no la puede ni ver, no hay cosa que le fastidie más que saber de alguien que pide y peor si se lo piden a ella, les cierra la puerta en las narices; una vez le regalé a la vieja dos chanchitos duros, más para el desperdicio que otra cosa, y mi mujer casi me mata" (62).

Podemos señalar un quinto nivel social, marginado inclusive de la sociedad estable del arrabal, constituido por los parias absolutos: vagos pordioseros, ladrones, inmorales, borrachos, y en general gente no integrada a ningún grupo social y sin trabajo ni ocupación honesta. Acorde con su situación social inhumana no tienen una vivienda fija, sino lo que podríamos llamar refugios ocasionales donde pasar la noche: un banco de la estación, un umbral, un árbol de algún parque, una alcantarilla, un puente, etc., o sea "los últimos lugares del abandono y la miseria" (63), según una calificación textual del narrador en el cuento "La búsqueda", y del que citamos un fragmento:

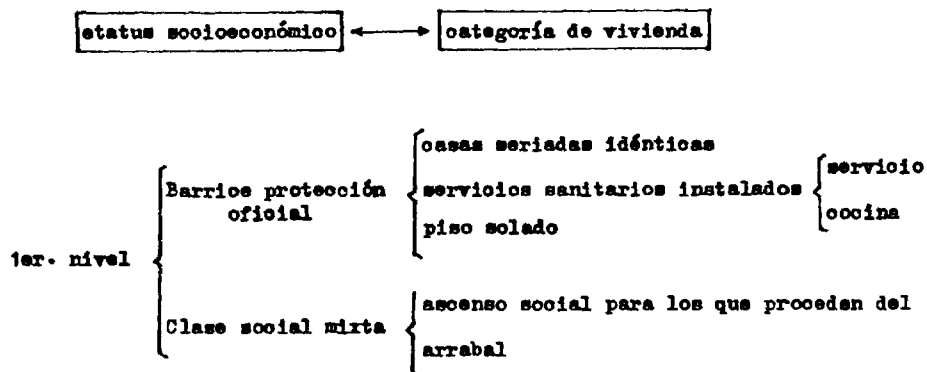
"he dormido en los peores lugares, en los bancos de la Estación de los que me espantaban siempre después del último tren, simplemente en cualquier umbral, helándome, en las posturas más increíbles, bajo los árboles del parque, donde me hallara la noche y me venciera la fatiga; me he juntado con la gente más inmundada que se pueda imaginar, pordioseros lastimosos, atorrantes, vagos empedernidos, hurgadores de basura, borrachos repugnantes, ladrones, inmorales; he comido panes que había que humedecerlos o golpearlos con piedras

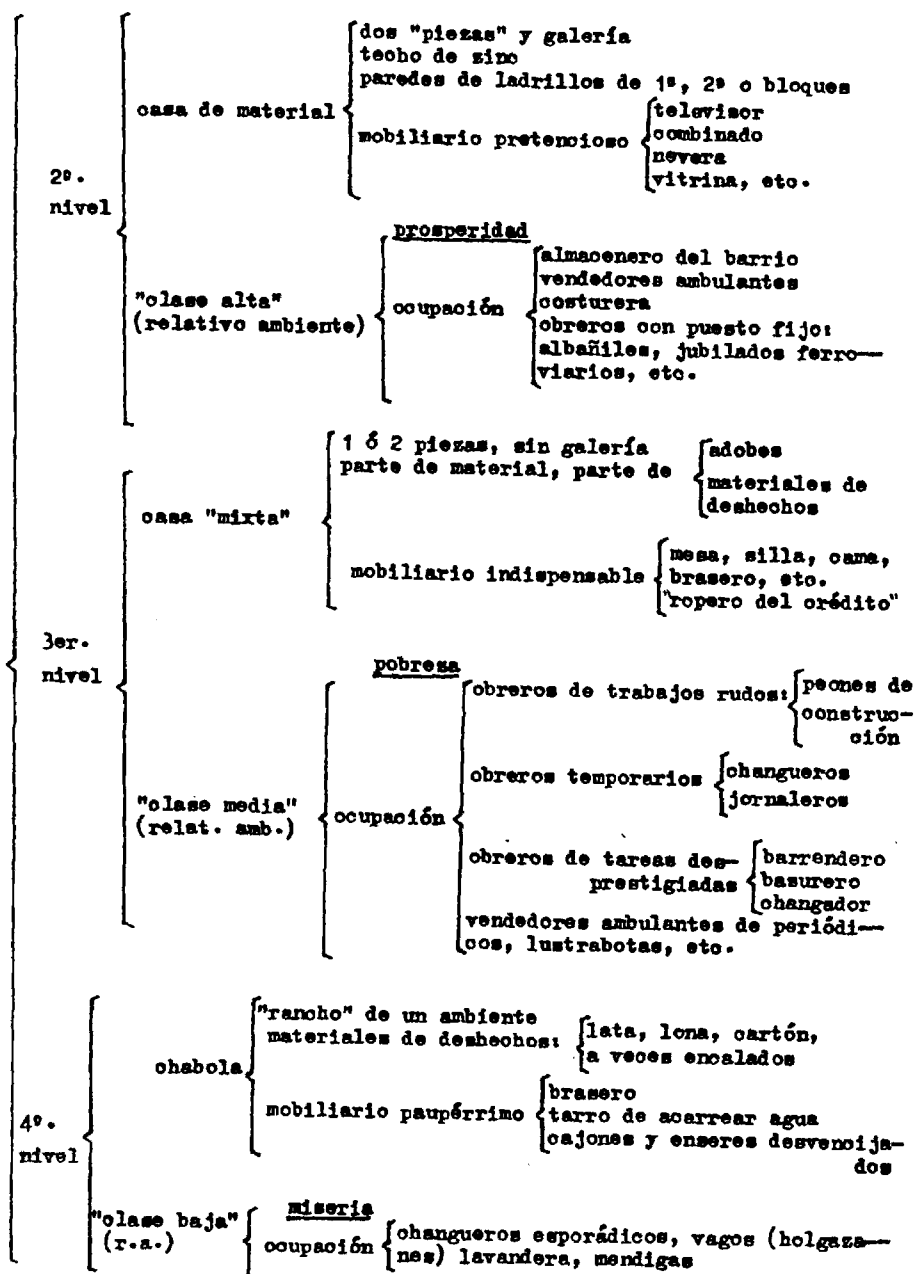
para deshacerlos, carnes podridas, mortadelas echadas a perder restos rancios de comidas que hallaba escurriendo desesperado los vaciadores, los basurales; he sufrido el frío hasta sentirlo caminar dentro de mí" (64).

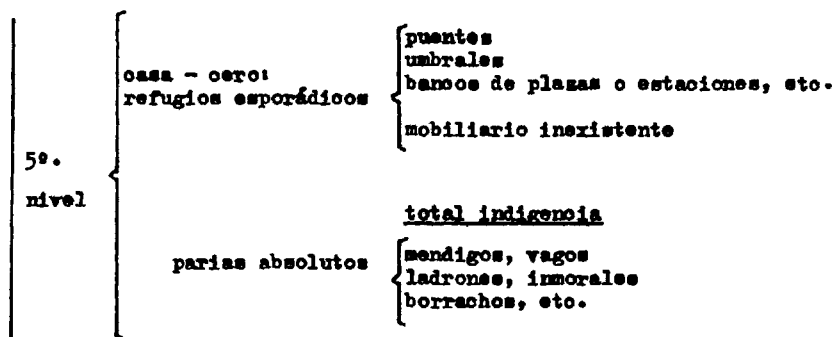
2.2. 3.- Vivienda y "status" socioeconómico.

En el "corpus" cuantitativo de Aparicio, la interrelación entre el "status" socioeconómico de los personajes y la geografía urbana en la que actúan y que a la vez condiciona sus acciones, ha sido estudiada a partir de ciertos indicadores sintomáticos como la ocupación y nivel económico del personaje en relación con la categoría de su vivienda y del mobiliario. Los cinco niveles que hemos deducido de los textos, pueden sintetizarse en la siguiente sinopsis:

SUBURBIO







En el esquema hemos aplicado una intencionada distinción entre los términos "suburbio" y "arrabal", que el diccionario consigna como sinónimos (65) de orígenes etimológicos distintos. Hemos atendido al ligero matiz peyorativo que el uso ha añadido, en Argentina, a la palabra "arrabal" y que el término "suburbio" no connota. Hechas estas salvedades semánticas, volvemos a nuestro esquema sobre el espacio y los contextos socioculturales en la obra de Aparicio, y observamos que, desde una perspectiva estrictamente geográfica, el término suburbio designa con mayor precisión el escenario preferido para situar la acción narrativa; en su extensión absolutamente denotativa incluye a los barrios de protección oficial que aparecen en los cuentos (v.g. "Barrio La Aparición") y que, por sus características, quedarían excluidos de las connotaciones que la palabra "arrabal" involucra (al menos en Argentina). Pero una vez establecidos los límites geográficos, preferimos nuevamente la palabra "arrabal" que connota con más gamas la idiosincrasia del mundo marginado y desprestigiado, elegido por Aparicio, y que, con gran exactitud, el habla coloquial regional llama "orilla" (66). La orilla, como el arrabal, no sólo señalan el final de los atributos físicos de lo urbano -allí termina el asfalto, la luz eléctrica, el agua corriente, el "confort"-, sino también el límite de las virtudes socioculturales ciudadanas -allí co-

mienza el analfabetismo y la ignorancia, la desprotección, la miseria, la indigencia con sus escuelas de delincuencia y violencia-.

2.2. 4.- Interpretación de "El último modelo".

A lo largo de la cuentística de Aparicio hay una meticolosa adecuación entre esta sociocultural y espacio en sentido extenso, entendido como el conjunto de objetos muebles e inmuebles que abarca desde el barrio y la vivienda hasta los mínimos enseres. La correlación no admite fisuras y los desajustes que encontramos son producidos ex profeso para marcar un contraste o una determinada situación. Esto ocurre en el cuento "El último modelo" en el que el coche flamante ganado en una rifa no concuerda con el barrio, la casucha y el nivel de pobreza de sus nuevos dueños. El contraste presentado por el narrador (primera cita) es real y evidente cuando estacionan el coche frente a la mísera vivienda (segunda cita):

"tengo pena por la casita que atrás se queda tan pobre y sola y que ni se imagina lo que dentro de poco se le va a parar afuera" (67).

Al último modelo "lo para a la puertita de madera atada con alambres" (68).

Desde un análisis textual, los diminutivos compasivos "casita" y "puertita", con los que el personaje-narrador representa un mundo de miseria, son además recursos significativos que funcionan como puntos de ventaja en el plano afectivo para contrarrestar la enorme y evidente distancia que separa aquel ámbito de carencias y pobreza, de la holgura, el confort y el lujo evocados por el coche último modelo.

Si enfocamos nuestro análisis del cuento "El último modelo" desde

otros discursos críticos, la psicoanálisis nos ayuda a observar la madurez psicológica del personaje-narrador (un lustrabotas casi un niño) en los matices de su reacción: ante la proximidad de alcanzar riqueza y felicidad (encarnadas en el coche último modelo), no reniega de su antigua condición y por el contrario guarda una felicidad afectiva para con su mundo de pobreza ("tengo pena por la casita...la puerquita..."), constitutivo de su propia identidad (el mundo aludido por el coche no es más que un sueño, un espejismo).

El coche flamante es un "cuerpo extraño" contra el que el arrabal crea sus "anticuerpos" para repelerlo; estas defensas son, entre otras, situaciones como la pobreza de la familia para procurarse el combustible, la envidia de los vecinos, las manos anónimas que lo van robando de a poco, la imposibilidad económica de subsanar esos robos, la negación supersticiosa del padre a vender lo que la suerte otorga. Las acciones encañonadas de estos anticuerpos o "circunstancias" creadas por el propio arrabal, son funciones que desarrollan un dramatismo "increíble". Desde una perspectiva crítica arquetípica, el cuento sería comparable a las pruebas (los inconvenientes en nuestro relato) que debe vencer el héroe (la familia) en su mítico camino de liberación para llegar a conjurar el mal que se había presentado bajo apariencias engañosas (el coche flamante), hasta recuperar la armonía (concordia familiar), por medio de una lucha (debate interior del padre), que lo lleva a la victoria en la gratuidad de un gesto realmente heroico (regalar el coche). Si relativizamos el análisis y relacionamos al personaje con su contexto, deducimos que la victoria no es del héroe, que está condicionado por el medio y carece de libertad, sino del propio arrabal como núcleo social cerrado que destruye lo que no puede absorber y se defiende instintivamente de una agresión exterior. Pero al referirnos a personajes y

acciones estamos ya anticipándonos a los contenidos de otro apartado de nuestro estudio que no queremos invadir.

2.3.- Contexto sociocultural.

Las características dominantes en el suburbio son la marginación y la pobreza. Consecutivamente con ellas, el gesto social para enfrentarlas se resume en dos actitudes antagónicas entre cuyos extremos se desarrollan gamas intermedias. Está, por un lado, la lucha encarnizada para superar o apenas sobrellevar la miseria, y por otro, el total abatimiento, la abulia, el desánimo, que generalmente se resuelven en algún vicio, paliativo de esa impotencia individual ante un medio social despiadado. Esa lucha por la subsistencia o contra la aniquilación en un contexto adverso, así como también la actitud opuesta de desánimo, crean altibajos y desigualdades dentro del cuerpo social del suburbio, ficticiamente homogéneo visto desde afuera.

2.3. 1.- Desniveles socioeconómicos.

El éxito o fracaso en la empresa de subsanar las necesidades materiales más urgentes desnivela económicamente y, por ende, socialmente al grupo humano del arrabal. Los cuentos de Aparicio están lejos de la panacea utópica de los desprotegidos solidarios y, por el contrario, recrean un ambiente contaminado con los prejuicios, orgullos y mezquindades de cualquier núcleo social. Por el enfoque de los cuentos y la biografía del autor sabemos hasta qué punto le es entrañable a Aparicio la sociedad marginal que conoce minuciosamente con los matices y detalles que da la experiencia directa. Sin embargo esta afectividad no lo inclina hacia un enfoque irreal y maniqueo. Por el contrario, con objetivi-

dad, describe un proletariado dividido en estamentos a imagen de la sociedad clasista del macrocosmo social, tanto de sus cuentos como del cerro de la realidad.

Una muestra clara de esta falta de solidaridad entre los distintos estamentos dentro del propio arrabal es el punto de vista de la mujer del protagonista, en "La pila de ladrillos". Ella está enclavada en el nivel socioeconómico que definimos como tercero, o segundo dentro del arrabal propiamente dicho, en lo que llamamos clase media relativa ambiente. Según un ejemplo ya citado, este personaje mira con desprecio y superioridad a la "viejita del ranchito tembleque" que pide limosna para subsistir y criar a sus dos nietos; es además malediscente, con el rencor propio de la envidia, con la familia del almacenero que representa a "los ricos" del barrio y pertenece a un escalón social superior:

"Ya en la propia esquina, hasta donde llega la luz eléctrica, vive el almacenero, el más pudiente de la cuadra; almacén bien surtido, televisor, combinado, triciclo de reparto y una camioneta rastrejadora en la que, cargada hasta el anco, lleva mercaderías al campo; si él es vivo para los negocios, la mujer no se le queda atrás en eso de dar menos y cobrar de más; tienen cuatro hijos el mayor de los cuales;

vos sabés este año lo mandan a la Universidad de Córdoba, que decís, ¿daré? a mí se me hace que éstos tienen plata nomás, claro que los que la tienen hacen lo que se les antoja, en cambio nosotros mientras una pichuela, cuida el centavo, vos despilfarrás a lo grande;

todo el fondo de su inmensa propiedad está tapiado: paredes de ladrillos coronados con alambres de púas y cascotes de botellas; y los hijos son unos chocantes, se las dan de qué, vos vieras en el cine gastan cualquier cantidad en chocolatinas y caramelos" (69).

En Aparicio es reiterativo el tema del desequilibrio socioeconómico dentro del propio arrabal. Hay cuentos como "La pila de ladrillos" o "De fiesta" en los que ello constituye la función principal; o como en "Las sobras" y "El último modelo", en los que aparece como base de la intriga. En otros relatos aunque no esté ligado a una función protagónica,

está presente en indicios que dan una determinada tónica y fortalecen el clima peculiar de los textos. Así por ejemplo un detalle aparentemente incidental, como es la descripción comparativa de dos tachos de basuras, en el cuento "Las sobras", alude a las diferencias socioeconómicas de sus dueños:

"...son los únicos que ni bien terminan de almorzar sacan el tacho de basura más lindo que se pueda comprar repleto de restos de comida, sobras de las sementerías comilonas, puramente los huesitos desnudos de los asados, presas descaradas de pollos al horno o gallinas hervidas, chalas marchitas de tamales y humitas, papas o sapallitos rellenos a medio terminar, sobrantes fríos de guisos de arroz o fideos, pucheros gordos parcialmente devastados, a veces milanesas o bifes enteros, sin un mordisco, ensaladas de toda clase, mayonesas rarísimas, salsas de cualquier variedad; es de no acabar enumerando y se me hace agua la boca de sólo recordar; eso sin contar las botellas vacías de cerveza, vinos finos, licorres y bebidas desconocidas. Qué contraste con el cajón de basurita que sacamos el resto del barrio, por lo general latas destartadas o cajas desarmándose, chuecas y colmadas sólo de cenizas, jirones de ropa, papeles amarillentos, alguno que otro zapato torcido, sin suela o con la suela agujereada, alpargatas bigotudas o destrozadas, trapos viejos y sucios, botellas desfondadas o desagotadas, vidrios rotos, yuyos secos y envases cubiertos de polvo duro" (70).

Cada estamento social presenta una coherencia interna que hace que hasta sus mínimos atributos respondan a su jerarquía de relación; el rico "tarro de basura" citado, corresponde a la mejor vivienda del barrio:

"las dos únicas piezas de material en la cuadra" (71);

mientras que "el cajón de basuritas" representa y refleja la miseria enternecedora del protagonista, puesta de relieve por el diminutivo auto-compasivo.

2.3. 2.- Análisis de "Las sobras".

En "Las sobras", cuento al que pertenecen los pasajes antes citados, la fuerza del desenlace se apoya justamente en la sorpresa que produce,

tanto en el protagonista como en el lector, el conocimiento de la ruptura de esa coherencia. La incoherencia entre las apariencias ("gente de tener") y la realidad (indigentes totales, alimentados con las sobras que recojen de los vertederos) tiene como móvil psicológico el orgullo exacerbado que convierte a un matrimonio mayor venido a menos en lo que Baltasar Gracián definió como "una criatura de ostentación":

"Como siempre los dos del brazo, elegantes, desdeñosos; se crearán de la sociedad por el porte que gastan" (72), "...ese aire chocante de superioridad" (73).

El final del cuento revierte los rangos sociales de sus personajes y explica el comportamiento paranoico de aquella pareja capaz de sacrificarse hasta extremos inhumanos para guardar las apariencias, aún a costa de la pérdida de la propia dignidad, alimentada espiritualmente por el placer morboso de sentirse envidiada por sus paupérrimos vecinos. El rango sociocultural prestigioso del que supuestamente proviene la pareja es construido a través de la caracterización que, de sus miembros, hacen los otros personajes, basándose en lo poco que ven, en apariencias y suposiciones:

"...rumores de que ambos son jubilados, gente de tener, con hijos pudientes" (74).

"él enjuto, canoso, erguido; ella más flaca aún, ambos altos y arrogantes, bien vestidos, hasta con cierta elegancia; indiferentes a todo lo que no sea pasearse pomposos y despectivos, sin mirar ni saludar a nadie" (75), "lentos, majestuosos, altaneros" (76).

Por otra parte la pérdida de la posición social que el simple análisis de sus gestos sugiere, está corroborada en la reflexión del personaje-

narrador que juzga con el sentido común, y se equivoca:

"es de extrañar -opina el narrador- que se hayan venido a vivir aquí" (77).

El desenlace, producido por azar, muestra la conducta patológica de unos personajes que, sumidos en la miseria, quieren sin embargo aparecer, y para ello transgreden límites de amor propio que ni siquiera sobrepasan sus indigentes vecinos en los peores momentos de necesidad:

"Yo sobras no como de nadie, y mi familia menos" (78)

"nosotros por fortuna hasta ahora nunca hicimos semejante cosa, preferimos revolcarnos, las tripas silbando, antes de comer las sobras de nadie" (79).

A la miseria económica se une, en la caracterización de estos personajes, la más grave miseria moral: la ostentación aberrante que supone exhibir:

"el tacho de basura más lindo que se pueda comprar repleto de restos de comida, sobras de las sementerías comilonas..." (80).

2.3. 3.- Falencias culturales y gesto social negativo.

La falta de seguridad personal, la debilidad de la propia identidad, que diagnostica un análisis psicológico de este conflicto, tiene estrecha relación con las carencias culturales sufridas por este estrato social. El autor, como lúcido observador y como parte de la realidad marginal, en una entrevista ya citada en este estudio, opina al respecto: "En el suburbio las faltas culturales evitan que la gente se defina; no tienen convicciones, viven de la apariencia. Si esa gente fuese formada

habría más riqueza de vida, mayor seguridad. No sería necesario imitar al personaje de la fotonovela, al héroe de la televisión, al vecino... La falta de cultura hace que la gente no tenga puntos de apoyo, queda desprotegida, flota en la inseguridad" (81).

El resentimiento social y la envidia, contracara de la actitud de falso orgullo que acabamos de analizar, son importantes móviles del gesto social de los actantes, y síntomas del desequilibrio socioeconómico y de las carencias culturales que se manifiestan en la violencia y la falta de solidaridad de los grupos humanos que recogen los cuentos de Aparicio.

El resentimiento nace de una situación de injusticia, evidente en indicios del cerco narrativo como reflejo de la que existe en el cerco de la realidad. Un detalle de la situación social injusta es la vivencia que expresa el joven lustrabotas, personaje de "El último modelo", cuando compara la tarea reconfortante de lustrar su "propio" coche con su oficio diario de lustrar zapatos "ajenos":

"Total este sí es brillo mío, bien mío y no el que saco de zapatos desconocidos todos los días en el centro" (82).

Un análisis léxico-semántico muestra que la reiteración del modificador "mío" y la fuerza que le agrega a su significación el adverbio "bien", enfatizan el valor posesivo y acrecientan el contraste con su opuesto semántico, el modificador: "desconocido".

Pero el resentimiento no sólo se da, como en el caso citado, por un desequilibrio entre dos espacios diferentes como son el centro y el arrabal; en el propio arrabal las diferencias reales o ficticias producen reacciones de violencia y rencor. Un ejemplo es la desestabiliza—

ción de la armonía de una familia de obreros, en el cuento "Las sobras" motivada, no tanto por los serios apremios económicos, como por el sentimiento que engendra la desigualdad de medios con unos vecinos que supuestamente gozan de holgura y bienestar:

"Mi mujer no aguanta y me lo da en cara cada vez con mayor inquietud; me cuenta a los gritos de los desechos que ella temprano, por curiosar no más, fue a ver; desenvolvió a los tirones varios envoltorios de diarios grasosos y se encontró con sobras de tallarines al tucú que parecían riquísimos; en otros paquetes pedazos de bife de lomo con lechuga repollada ya marchita; irritada aún más ante mi pasividad e indiferencia me amenaza con traer esas sobras y dárselas a los chicos si yo no hago algo para remediar la situación; ni siquiera me disculpo, ni le contesto, ni la reto, me da rabia entender que tiene razón. Pero antes de que émos se trasladaran aquí esto no sucedía, nunca me reprochaba de este modo, comoíamos callados lo que podíamos" (83).

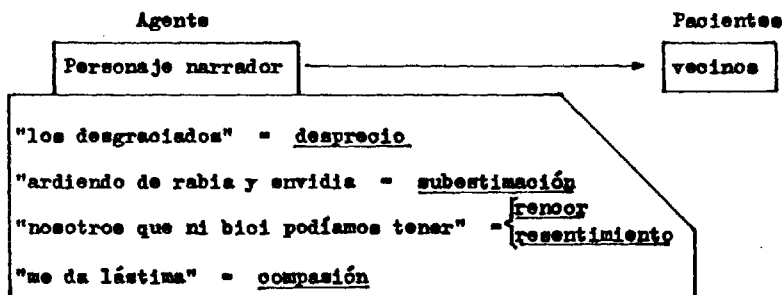
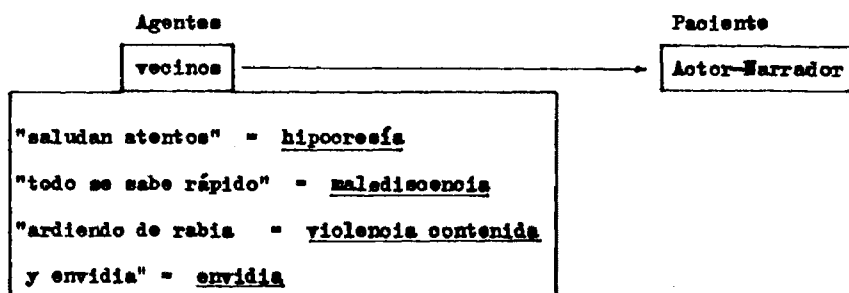
Otro gesto social negativo es la falta de solidaridad entre los vecinos, representada en el cuento "El último modelo", por el regocijo nacido de la envidia- a costa de la desgracia ajena:

"Los vecinos salen a amontonarse a sus puertas, miran distantes; ellos no tienen, me parece, nada que ver, (con el robo de las piezas del coche último modelo) aunque se alegran por lo que nos pasa. El viejo se revuelca de rabia" (84).

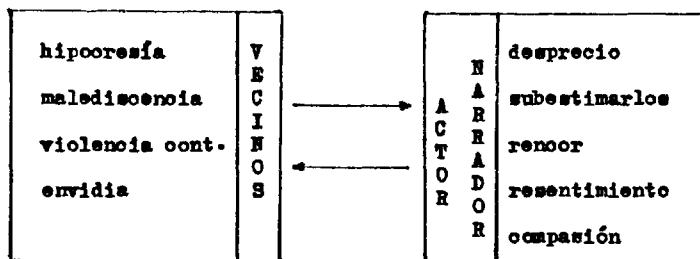
En otra ocasión, en el mismo cuento, esos personajes insolidarios -"los vecinos"- demostraban una hipócrita afabilidad. El párrafo, que transcribimos, cumple un doble papel en la caracterización de los vecinos, por un lado, desde el punto de vista del agente-narrador, y del propio agente-narrador, por otro, que queda caracterizado a través de su diálogo:

"los vecinos nos miran entre cuchicheos, saludan atentos, ya deben estar sabiendo los desgraciados, aquí todo se sabe rápido, y estarán ardiendo de rabia y envidia por la vidurria que nos vamos a dar, nosotros que ni bici podíamos tener, ahora con un autazo de los mejores; después de todo me da lástima que no les toque a ellos también la suerte" (85).

Un análisis de los puntos neurálgicos del texto citado nos permite resumir los principales "predicados de base" o móviles de las acciones de los personajes que representan, en el cuento, al grupo social marginal y cuyos comportamientos se presentan como una constelación de gestos sociales prioritariamente negativos:



Un sociograma despojado de las citas textuales de los esquemas anteriores, permite mostrar la interacción del comportamiento social de los grupos marginados, la dirección y naturaleza (mayoritariamente negativa) de su "gestus" social.



2.3. 4- Roles socio-familiares del hombre y de la mujer.

Otros factores importantes del gesto social, patentes en la narrativa de Aparicio, son el machismo y el autoritarismo paternos unidos a la subestimación de la mujer. El hombre detenta el poder; el padre o el marido lo ejercen con autoritarismo y a veces en forma tiránica, los hijos obedecen más por temor que por respeto o amor filial:

"por supuesto no está aún el viejo, él llega siempre después (y hay que esperarlo)" (86),

"nos turnamos sin chistar, una porque es ley del viejo y otra porque la compartimos totalmente" (87).

El primer ejemplo encierra en un paréntesis una construcción subordinante de mandato que alude a la inflexibilidad de las órdenes paternales y, por carácter transitivo, a la autoridad que ejerce sobre el núcleo familiar. El segundo ejemplo apunta a las instancias que provocan la obediencia de los hijos: en primer término la voluntad del padre ("es ley del viejo"), y sólo después el deseo o el criterio de los hijos.

En la cuentística de Aparicio el comportamiento masculino se caracteriza por el autoritarismo que ejerce dentro de la familia, en la que el hombre descarga las violencias e injusticias que, a su vez, soporta

del medio socio-laboral. Los personajes que encarnan al padre o al marido son generalmente de carácter inestable, arbitrario, exagerado en los castigos de fechorías o distracciones de los hijos, violento con la esposa, irascible, intransigente. Tomando como ejemplo algún actor de los cuentos analizados se observa que cuando el padre está contento porque las cosas andan bien el buen humor lo convierte en "un pedazo de pan" (88), metáfora popular para indicar la bondad y dulzura del sujeto. Pero la mínima contrariedad (más frecuente que la bonanza en un ambiente de carencias) lo vuelve irascible e injusto con sus próximos, sobre los que descarga su malestar:

"...el viejo rabiando por la mínima cosa; chongos inservibles, o cómo no va a haber chongas si hay a patadas, lo que pasa es que ahora se creen señores, eso es lo que pasa" (89).

En uno de los cuentos el padre llega a la violencia física que, mal contenida hacia las personas, la ejerce con ímpetu sobre los escasos enseres del mismo hogar:

"...y horrorizado sale disparando, yo me las pico, que el viejo me mata, se pierde, mechas al aire, por la primera esquina; el viejo sale y le da un ataque, me pega una patada (...) mis otros hermanos tiemblan, no saben si ir corriendo a buscar por ahí o meterse en el último rincón; aún la vieja se gana un empujón por intentar algún consuelo (...). El viejo se revuelca de rabia; pateas las sillas, rompe los últimos tres vasos; ¿Quién lo ataja? ¿Lo hace comprender?" (90).

Desde un punto de vista psico-sociológico la mujer (madre, esposa, hija, abuela) es el personaje más discriminado porque soporta la suma de todas las marginaciones que convergen en un medio social inhóspito y que comienzan con la subordinación absoluta al marido, al hombre de la casa. Pero desde la perspectiva literaria del comportamiento agencial

la mujer es el personaje más rico y complejo, algo así como el "para-
rrayos" de tensiones económicas, afectivas, psicológicas, en un medio
cargado de conflictos como es el suburbio recreado por Aparicio. "En el
arrabal, dice Aparicio, ninguna mujer sale a trabajar, la dignidad de
procurarse el sustento corresponde al hombre mientras ella tiene que
esperar (actitud indudable de subordinación). La que sufre y sobrelle-
va la mayor carga de esa vida de miseria es la mujer. El hombre, aun-
que no tenga nada, conserva su orgullo -quiere ser ejemplo-, se da el
lujo de mantener la dignidad" (91).

El rol socio-familiar de la madre, aparentemente secundario, es de
un protagonismo silenciado, que la presenta relegada a "su rincón eter-
no" (92), frente al protagonismo exteriorizado y visible del padre. El
ámbito de la actuación femenina es la casa, el mísero hogar con sus mí-
seras pertenencias, salvaguardados por ella de la aniquilación tanto fí-
sica como moral. Cuando alguna circunstancia la lleva a actuar fuera de
su casa se muestra insegura y cohibida, temerosa de equivocarse porque
desconoce las convenciones de la vida pública. Así por ejemplo en el
cuento "El último modelo", la madre no se atreve siquiera a hacer visi-
ble su emoción:

"no sé si reirme o ponerme a lagrimear como la vieja, en su rincón
eterno, hasta con miedo de llevarse los dedos a los ojos, o si—
quiera dar un paso, moverse" (93).

Frente al protagonismo masculino, la mujer en este medio social,
tiende a pasar desapercibida con su actitud voluntariamente pasiva, aje-
na a la toma de decisiones, subordinada al hombre; pero en el seno de
la familia es ella quien detenta la verdadera autoridad sobre los hijos
por medio del amor, la abnegación, el cariño. No se trata del autorita-

rismo extrínseco y, en cierto modo, superficial, que ejerce el padre por medio del temor; autoridad efectiva en la práctica pero inconsistente si desaparece la coacción (castigo, represión, amenaza). La de la madre es una autoridad más profunda que obliga a los hijos desde dentro de ellos mismos porque el móvil es el respeto y el cariño que le tienen. La solidaridad de los hijos para con la madre es incondicional tanto en los momentos de alegría como en los de contrariedad:

"me acerco a la vieja y la encuentro reanimada, la mirada feliz, dejo a mis pies el cajoncito, la miro y con los ojos turbios, se da vuelta y se va secándose las manos en su falda, es cierto el hijo que faltaba duerme en paz sobre la cama grande" (94)

"mejor no comer, ni verla a la vieja tragar más el miedo y la pena que el bocado" (95)

"...desde la esquina miro el pobre auto inválido, no puedo conformarme, una cosa tan linda así, el desgarrón es peor si adivino que la vieja se queda llorando" (96).

De los ejemplos citados deducimos que en los relatos hay siempre una complicidad de solidaridad y ternura entre la madre y los hijos.

El autoritarismo masculino no sólo es ejercido sobre los hijos sino también sobre la madre, que muchas veces sufre una dependencia psicológica de su marido basada en el temor. Este temor, nacido en ocasiones de la violencia física, es en muchos casos un miedo psíquico a la potencia y a la autoridad de la personalidad masculina:

"mi mujer intenta preguntarme o reclamar o secretarme algo y no se decide, da vueltas sin terminar de animarse; se traga las palabras y sigue muda barriendo enérgicamente el piso de tierra" (97).

Es interesante subrayar que en este ejemplo la sumisión femenina está observada desde el punto de vista masculino; es el marido el que advierte que el temor impide a su mujer hablarle con franqueza y de igual a igual, y que, por el contrario, guarda silencio pero descarga su agresividad o su reclamo por medio de otro lenguaje no hablado, de otros signos externos, "barriendo enérgicamente", que además de comunicar su malestar le sirven a ella de catarsis, al descargar los nervios del conflicto en el acto de barrer.

En este análisis de la diferenciación de roles masculino y femenino, observamos que el autor estudia y recrea en sus cuentos otros aspectos sociales del cerco de realidad como la discriminación del trato de los hijos según su sexo. Mientras los varones gozan de total libertad sexual, la hija mujer recibe un minucioso control de sus movimientos y acciones, tendiente a salvaguardar la reputación de su conducta de acuerdo con las normas sociales establecidas. En "El último modelo" se sugiere ese control permanente de la hija mujer al anotar como infrecuente y raro el descuido ocasional de dicha vigilancia:

"ya bien tarde llega mi hermana, cómo será el ánimo del viejo que ni de menos la echaba, él que la vive controlando, y ella nos levanta de un grito, trae plata, bastantes pesos, el viejo ni le pregunta de dónde los ha sacado, se los arrebata de un manotón, por fin, se nos vuelve la emoción" (98).

Del resumen de los roles masculino y femenino en el medio sociológico del arrabal resulta una oposición entre el papel del hombre y el de la mujer sintetizados en el siguiente esquema:

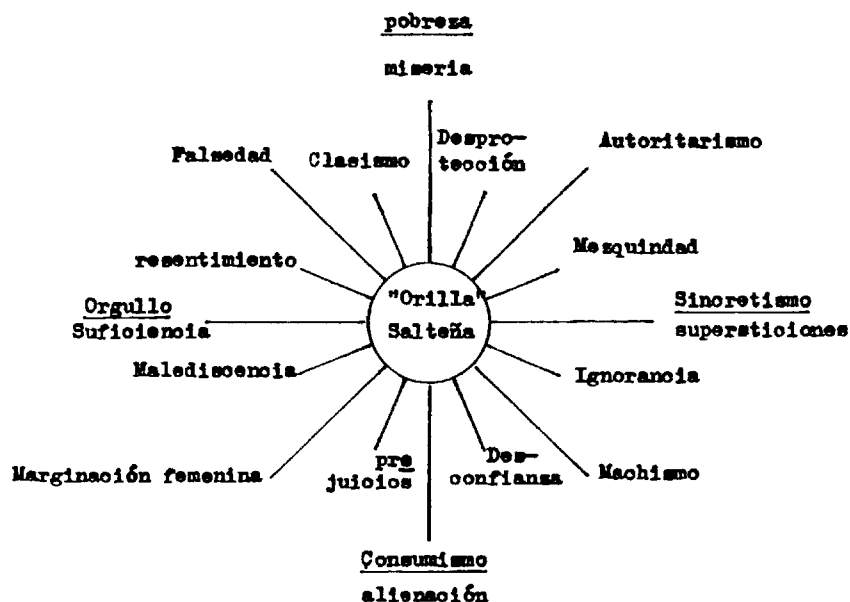
CONDUCTA
ANTAGONICA

(padre) HOMBRE	\neq	MUJER (madre)
protagonismo exteriorizado		protagonismo silenciado
arbitrario		equitativa
riguroso, duro		blanda, cariñosa
variable		estable
descontrolado	-----	controlada
violento		medrada, temerosa
autoridad extrínseca } autoritario		sumisa { autoridad intrínseca
motivada por temor		motivada por amor
libertad sexual		represión sexual

2.3. 5.- El suburbio como constelación de signos negativos.

La relación entre los contextos social, cultural, económico y espacial es muy estrecha. Así como las características del espacio geográfico condicionan los niveles socioeconómicos de sus habitantes, los círculos socioeconómicos solidarios o adversos condicionan el comportamiento de los individuos que habitan en sus zonas de influencia. Este fenómeno sociológico se da también en la conflictividad social de la obra literaria. "La categorización del espacio novelístico -afirma Varela Jácome-, dentro de ciertos contextos históricos-culturales, condiciona la estructuración socioeconómica. A veces, un espacio urbano, por las pasiones en contradas, por la rivalidad de sus habitantes, puede convertirse en una constelación de signos negativos" (99). Es esta una apreciación que el

crítico gallego realiza tomando como modelo a "Orbajosa", la "fantápolis" de Doña Perfecta de B. Pérez Galdós. Apreciación y esquema son perfectamente aplicables a nuestro estudio: el arrabal salteño -la "orilla"- en los cuentos de Aparicio es también una constelación de signos negativos, resultantes del sumo grado de marginación del grupo social que lo habita. En una correspondencia bastante próxima del cerco narrativo con el cerco de realidad estos factores negativos configuran el siguiente sociograma:

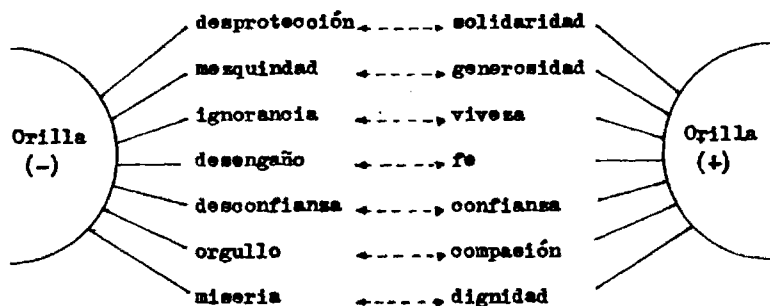


En los cuatro extremos de los dos ejes principales hemos situado aquellas características que, en sí mismas, no son necesariamente negativas, pero que en el contexto en que se dan, tienden a extremarse y se cargan inevitablemente de negatividad. Así por ejemplo la pobreza, que en sí no es mala, en un contexto de marginación y miseria se vuelve irremediablemente indigna.

En general, en el arrabal dominan los signos negativos como se puede observar claramente en el esquema pero hay algunos de ellos que, en ocasiones, tienen su contrapartida, sus oponentes de sentido contrario, que sirven además para dar verosimilitud a los primeros, matizando una apreciación, que por demasiado negativa, podría parecer falsa. Un esquema de la oposición entre signos negativos y positivos sería, por ejemplo, la generosidad (aunque mínima) del personaje de "La pila de la drillos" que, compasivo con la miseria de "la viejita del rancho tem- bleque" le da como limosna unos panes duros; frente a la mezquindad de su mujer que lo regaña exageradamente por este acto, o mejor dicho, ges- to de generosidad:

"una vez le regalé a la vieja dos ohanohitos duros, más para el desperdicio que otra cosa, y mi mujer casi me mata; botarate, desgraciado, así cuando vamos a tener algo, regalá no- más, regalálo todo" (100).

El sociograma siguiente recoge la oposición entre la gestualidad social solidaria o adversa dentro del espacio restringido del suburbio (u "orilla") dinamizado en la cuantitativa de Aparicio:



En esta neutralización de fuerzas de signo contrario quedan sin embargo una decena de elementos negativos sin su contrapartida tales como el autoritarismo, la alienación, los prejuicios, la marginación femenina, la maledicencia, etc., lo que confirma la primera apreciación de la "orilla" como un espacio que alberga una constelación de signos negativos.

El aspecto presentado es una muestra significativa aunque lógicamente incompleta, de las fuerzas principales dentro del comportamiento social del arrabal, detectadas en el "corpus" cuantitativo de Aparicio. En ocasiones estas fuerzas constituyen la función principal de algún cuento, o al menos un importante eje de la acción. Como ejemplos citamos la ingratitud en "La máquina", la desconfianza en "La pila de ladrillos", la maledicencia y la alienación en "De fiesta", el falso orgullo y la insolidaridad en "Las sobras", la temeridad en "Agua de Zanja", etc.

Estas fuerzas derivan normalmente de ese gran urdidor de la mayoría de las acciones de la conflictividad social del arrabal que es la lucha ardua por la subsistencia en la que todas las energías de los personajes son acaparadas para solucionar las necesidades más primarias y apremiantes. Los conflictos de pareja que se plantean en "La máquina", "Las sobras" o "La pila de ladrillos", nacen indudablemente a partir de ella como también el autoritarismo paterno en "El último modelo", o la ingratitud del protagonista de "La máquina", capaz de empeñar culposamente la bicicleta prestada para, en un acto de amor y solidaridad conyugal, devolver a su esposa su máquina de coser.

2.4.- Contexto histórico-cultural.

El estudio de la realidad del suburbio de una provincia pobre analizada a partir de su recreación en la obra literaria es la forma más justa de acceder a los contenidos históricos y culturales dinamizados por Aparicio. Hemos dicho en las primeras páginas de este capítulo que el marco histórico es contemporáneo a la vida del escritor en Salta, donde se radica a partir de 1953. En sus cuentos figura por lo tanto la problemática sociocultural de la región en los últimos treinta años; pero esa problemática sólo aparece como el telón de fondo que crea o exacerba las condiciones adversas de pobreza y marginación de unos personajes, a través de cuyos conflictos se deducen las circunstancias históricas-sociales que los engendran. Por esta razón, la historia económica, política, cultural o social no aparece aludida directamente sino como causa oculta de las condiciones de vida más o menos adversas.

Sin embargo cabe mencionar por ejemplo accidentales referencias a la actividad cultural, que aparecen como indicios insinuados al pasar más que como rasgos del comportamiento social. En el cuento "De fiesta" se cuenta que uno de los hijos del almacenero de un barrio marginado se irá a estudiar a la "Universidad de Córdoba"; este dato cultural debe ser analizado sobre todo como indicador del "status" social ascendente de la familia y de la movilidad social que permite el país. Algo similar ocurre en el cuento "Los bultos", con el hijo del contrabandista, enviado por su padre a estudiar a Salta, centro cultural de prestigio si se lo mira en relación con el espacio puneño que no ofrece al personaje ninguna posibilidad de instrucción a nivel medio o superior:

"¿Vio mis hijitos, don? y eso que falta el mayor, ¿sabe?, lo tengo estudiando en un Colegio de Salta" (101).

La construcción elíptica "Y eso que falta el mayor", así como la mayúscula jerárquica de la grafía de "Colegio" remiten, en primer término, a la caracterización del sujeto del enunciado (un contrabandista ignorante pero que se esfuerza por dar un "status" superior a su hijo, a la vez que se enorgullece de su propia acción, que se revierte en prestigio para su persona), mientras que su funcionalidad como indicador cultural pasa a ser insignificante. El contexto cultural profundo, más difícil de ejemplificar con citas textuales, es el que subyace en los cuentos y alude a una particular manera de ser y de entender el mundo en un medio sociocultural adverso y lleno de carencias, particularizado a su vez por una determinada cosmovisión regional que influye en la concepción del hombre, del tiempo y del espacio. Este contexto cultural profundo aflora en el análisis de otros niveles como el agencial y el lingüístico ya que el lenguaje es el medio más idóneo de expresión de la cultura. Estos niveles constituyen la materia de apartados posteriores de este trabajo, a los que remitimos.

2.5.- Contexto mítico-religioso.

En relación con la gestualidad social del habitante del suburbio es interesante analizar los comportamientos religiosos (o míticos) de los personajes dinamizados por Aparicio en su cuentística. Hay rasgos de sincretismo religioso tomados del cerco de la realidad y transpuestos a las obras con mesura, para dar la caracterización antropológica necesaria, pero sin abrumar con un color local exagerado que redundaría en un clima ficticio o en falta de coherencia interna de las obras.

Por obra de ese sincretismo se mezclan al culto católico, religión oficial y con mayoría de adeptos en las zonas tratadas, algunas reminis-

cencias de las creencias indígenas precolombinas, todavía vigentes sobre todo en el campo y en las clases populares. Se suman además otras prácticas más heterodoxas que provienen del fetichismo o la superstición popular. En los cuentos de Aparicio los ritos seguidos por los personajes para rogar a la divinidad, dan cuenta de ese sincretismo; ritos que por otra parte señalan la preeminencia del carácter idolátrico en el culto, y la preponderancia de los rituales sobre la propia doctrina. Así por ejemplo se puede rogar cristianamente, que el contrabando llegue a buen término, encendiendo velas a la Virgen, sin preocuparse o no por la naturaleza viciada del mismo acto solicitado:

"Y tiene suerte el tipo (se refiere al contrabandista); la suerte que se ruega seguro allá detrás con velitas a la Virgen" (102).

En otro ejemplo se suplantán "las velas y la Virgen", para implorar un favor que en este caso es castigo para terceros, por una práctica pagana como es el culto a la calavera extendido por toda hispanoamérica y sobre todo en Méjico:

"Lo mismo tarde o temprano íbamos a saber, esta mañana mi mamá le puso el cinco a la calavera para que no los dejara dormir" (103).

Subrayamos en líneas anteriores que en las clases populares está muy arraigada la sujeción a ciertos rituales religiosos y no así a la doctrina o al culto que representan, los que se acatan a medias y con mucha liberalidad. En los textos abundan los ejemplos del riguroso cumplimiento de determinados rituales. Los personajes asisten infaltablemente a "la procesión" que, aunque no especificada en el texto, sabemos que se trata de la procesión del "Señor y la Virgen del Milagro", patronos de la ciudad. El casamiento del personaje, en "De fiesta", es con vestido blanco y en una "Iglesia del Centro. El personaje-narrador de "El último

modelo" va a recibir el premio con su mejor atuendo, el traje de la primera comunión, de lo que se deduce la importancia dada al evento:

"Cada uno vestido con lo mejor. El traje de la primera comunión ya me anda chico, pero igual me las arreglo" (104).

Consecuente con las falencias culturales estudiadas y con la falta de expectativas intelectuales, el núcleo social descripto por Aparicio aparece adicto a las supersticiones y creencias, arraigadas fuertemente en el medio rural regional del que, por otra parte, provienen muchos de sus miembros, y con el que colinda. Citamos como ejemplo de una conducta supersticiosa, la del personaje que encarna al padre en el cuento "El último modelo", convencido de que, vender lo que da la fortuna tras desgracia:

"el viejo sólo añadió que no era justo venderlo, ni era justo dejarlo echarse a perder y que por eso se lo dió a los gitanos, entendés, se lo regaló a los gitanos" (105).

El personaje cumple una actitud mítica de respeto ciego por el destino y en un acto conjurante de la supuesta carga negativa de un objeto "cuasi-sagrado", "al regalarlo", al alejarlo gratuita y definitivamente del ámbito familiar, descubre la paz y la armonía interrumpidas. Podemos establecer un paralelismo entre esta acción de valor mítico y la entrega (finalmente recepción) de la moneda liberadora, al mendigo, en "La búsqueda", acción igualmente conjurante que consigue la ruptura del hechizo.

Notas.

- (1) Matamoro, Blas; "Cómo se vive en un rincón de Argentina. Cuentos de Jujuy", en La Opinión, Buenos Aires, 26, octubre, 1975, p. 17
- (2) Gregorich, Luis; "Los bultos-Misterios de lo cotidiano" en La Opinión, Buenos Aires, 15, abril, 1979, p. 17
- (3) Ibidem, p. 17
- (4) Ibidem, p. 17
- (5) Lafforgue, Jorge; "Los bultos de Carlos Hugo Aparicio", en Siete días, noviembre, 1975
- (6) Cornejo, Atilio; Apuntes históricos sobre Salta, Buenos Aires, Talleres gráficos Ferrari Hermanos, 1934, p. 64 y 129
- (7) Datos históricos de Figueras Eulalia; "Para una historia general del Noroeste Argentino en la época de la colonia y la independencia" inédito, Universidad Nacional de Salta cátedra de Historia
- (8) Gregorich, Luis; "Los bultos. Misterio de lo cotidiano", La Opinión, Buenos Aires, 15-4-79
- (9) "Censo nacional de población y vivienda 1980", Instituto Nacional de Estadística y Censos, Impreso en Buenos Aires, 19 de noviembre, 1980
- (10) Matamoro, Blas; Op. Cit, p. 17
- (11) Ver sobre el tema: Cornejo, Atilio; Contribución a la historia de la propiedad inmobiliaria de Salta en la época virreinal, Buenos Aires, El Ateneo, 1945, p. 430 y siguientes. Y de: Solá, Miguel y Augespurg, Jorge; Arquitectura colonial de Salta, Buenos Aires, s/e 1934
- (12) Entrevista con Aparicio realizada por la autora de este trabajo con ocasión de su viaje a Salta el 17-9-81. Inédita
- (13) Ver terminología y conceptos en Varela Jácome, Benito y otros; Nuevas técnicas de análisis de textos, Madrid, Bruño, 1980, p. 36 a 38
- (14) Ibidem, p. 36
- (15) Ibidem, p. 37
- (16) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Buenos Aires, Castañeda, 1978, p. 28
- (17) Ibidem, p. 113
- (18) Ibidem, p. 49
- (19) Ibidem, p. 26
- (20) Ibidem, p. 125
- (21) Ibidem, p. 125
- (22) Ibidem, p. 13
- (23) Ibidem, p. 13 - 14
- (24) Ibidem, p. 89
- (25) Ibidem, p. 91
- (26) Ibidem, p. 10 - 11
- (27) Ibidem, p. 49 - 50
- (28) Varela Jácome, Benito y otros; Op. Cit, p. 37
- (29) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit, p. 10 - 11
- (30) Ibidem, p. 51
- (31) Ibidem, p. 49 - 50
- (32) Ibidem, p. 56 - 57
- (33) Ibidem, p. 26 - 27

- (34) Ibidem, p. 57
- (35) Ibidem, p. 51. Nota: 30 cuadras equivalen aproximadamente a 3 Km. que, en una ciudad chica, como Salta es una distancia considerable
- (36) Ibidem, p. 115
- (37) Ibidem, p. 84 - 85
- (38) Varela Jácome, Benito y otros; Op. Cit. p. 38
- (39) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 58 - 59
- (40) Ibidem, p. 59
- (41) Ibidem, p. 114
- (42) Ibidem, p. 60
- (43) Ibidem, p. 94
- (44) Ibidem, p. 124
- (45) Ibidem, p. 124
- (46) Ibidem, p. 89
- (47) Ibidem, p. 90
- (48) Ibidem, p. 93
- (49) Ibidem, p. 90
- (50) Ibidem, p. 59
- (51) Ibidem, p. 100
- (52) Ibidem, p. 99
- (53) Ibidem, p. 57
- (54) Ibidem, p. 58
- (55) Ibidem, p. 124
- (56) Ibidem, p. 126
- (57) Ibidem, p. 44
- (58) Ibidem, p. 48
- (59) Ibidem, p. 124
- (60) Ibidem, p. 103
- (61) Ibidem, p. 83
- (62) Ibidem, p. 59 - 60
- (63) Ibidem, p. 80
- (64) Ibidem, p. 79 - 80
- (65) Ibidem, p. 30
- (66) Ibidem, p. 31
- (67) El Diccionario de la Lengua Española, de la Real Academia, en su edición de 1970 recoge "suburbio" y "arrabal" como sinónimos de distinto origen, latino el primero y árabe el segundo
- (68) El Diccionario de la Lengua Española no recoge esta acepción del término "orilla" pero sí el de uno de sus derivados: "orillero": "Venezuela. Que vive en los arrabales de la ciudad"
- (69) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit, p. 60 - 61
- (70) Ibidem, p. 45
- (71) Ibidem, p. 43
- (72) Ibidem, p. 52
- (73) Ibidem, p. 48
- (74) Ibidem, p. 46
- (75) Ibidem, p. 43
- (76) Ibidem, p. 44
- (77) Ibidem, p. 46
- (78) Ibidem, p. 51
- (79) Ibidem, p. 46
- (80) Ibidem, p. 45

- (81) Entrevista con Aparicio realizada por la autora de este trabajo,
en Salta, 17-9-81. Inédita
- (82) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit, p. 32
- (83) Ibidem, p. 47
- (84) Ibidem, p. 36. El paréntesis aclaratorio es nuestro
- (85) Ibidem, p. 29 - 30
- (86) Ibidem, p. 27
- (87) Ibidem, p. 32
- (88) Ibidem, p. 29
- (89) Ibidem, p. 34
- (90) Ibidem, p. 35 - 36
- (91) Entrevista con Aparicio realizada por la autora de este trabajo,
en Salta, 17-9-81. Inédita
- (92) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit, p. 30
- (93) Ibidem, p. 30 "La vieja": la madre, en el habla popular
- (94) Ibidem, p. 40 "La vieja": por la madre, en el habla popular
- (95) Ibidem, p. 34
- (96) Ibidem, p. 37
- (97) Ibidem, p. 48 - 49
- (98) Ibidem, p. 34 - 35
- (99) Varela Jácome, Benito y otros; Op. Cit, p. 38 - 49
- (100) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit, p. 59 - 60. Nota: chanchito:
en Argentina, nombre de un pan pequeño de consumo popu-
lar
- (101) Ibidem, p. 12
- (102) Ibidem, p. 15
- (103) Ibidem, p. 67 - 68
- (104) Ibidem, p. 29
- (105) Ibidem, p. 41

II. CONFLICTIVIDAD AGENCIAL

A partir de un espacio narrativo (el suburbio provinciano), de una estructuración socioeconómica (pobreza y marginación), y de una conflictividad social (la lucha por la mísera subsistencia), el autor organiza los acontecimientos fundamentales y secundarios y las acciones en las que se definen las distintas categorías de personajes (1).

Para abordar este capítulo sobre la conflictividad agencial preferimos usar en primer término una metodología estructuralista que, al ceñirse al texto para describir acciones y acontecimientos, puede aumentar el rigor y la eficacia de nuestro análisis, sobre todo al tratarse de una materia viscosa como es la operatividad energética de los acontecimientos y las acciones en las que se definen los personajes.

Los estructuralistas opinan que es posible un rigor científico en el análisis del discurso narrativo porque su organización formal es semejante a la de la frase, ya que el discurso también tiene sus leyes, una "gramática" que lo rige. Barthes dice que "si hay que poner una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materias infinitas, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones: el discurso sería una gran "frase" (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño "discurso" (2). En este apartado intentaremos describir la organización de las funciones de los relatos a partir de los esquemas que para ello nos proponen Barthes, Greimas y Bremond entre otros, sin perder de vista que la indivi-

dualidad de cada obra requiere adaptaciones y modificaciones de esos principios o categorías básicas.

1. Análisis estructural de "La búsqueda".

Tomaremos como punto de partida el análisis de "La búsqueda" cuento que, a nuestro juicio, es clave para la investigación de la funcionalidad agencial en la obra del autor que nos ocupa.

En "La lógica de los posibles narrativos" Claude Bremond toma del formalista ruso Vladimir Propp nociones tales como la de "función", como unidad del discurso, y la de "secuencia" elemental, como la agrupación de tres funciones básicas, y las amplía y desarrolla en los siguientes términos: "La unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la función aplicada, como en Propp, a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato.

Una primera agrupación de tres funciones engendra la secuencia elemental. Esta tríada corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso:

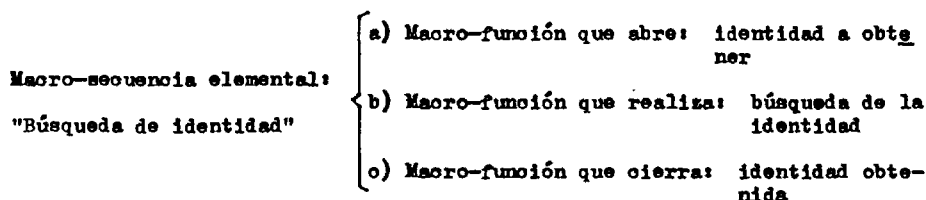
- a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever;
- b) una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto
- c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado.

1.2.- Macrosecuencia.

En el cuento "La búsqueda", al aplicar la metodología estructuralista encontramos en primera instancia una secuencia globalizante que abarca todo el relato. La llamamos "macro-secuencia" porque además se repite

en otros cuentos del autor y en los corpus narrativos de los otros dos escritores estudiados, y es por lo tanto el "leit-motiv" funcional de la narrativa analizada. Esta macro-secuencia es "La búsqueda de identidad", constante en el cerco narrativo del noroeste argentino, y característica neurálgica de la literatura nacional.

Al retomar el cuento que nos ocupa observamos que esta macro-secuencia agrupa tres macro-funciones cardinales que, de acuerdo con el esquema de Bremond, abren, realizan y cierran el proceso narrativo de la búsqueda de identidad. La función que abre el proceso en forma de conducta a observar o acontecimiento a prever es "la identidad a obtener". La segunda fase de realización o sea la conducta o acontecimiento en acto es "la búsqueda de la identidad". Y la tercera función que cierra el proceso como resultado alcanzado es "la identidad obtenida". El diagrama de esta secuencia es el siguiente:



1.3.- Procesos de mejoramiento o degradación.

Según la clasificación de Bremond, esta macro-secuencia y sus tres macro-funciones, en cuanto que favorecen el proyecto humano constituyen un proceso de mejoramiento. Debemos tener en cuenta sin embargo que esta calificación está dada desde la perspectiva del crítico, que no coincide necesariamente con la de los actantes. La secuencia será de mejoramiento o degradación según la perspectiva desde la que se la juzgue,

porque sabemos que no hay un punto de vista privilegiado sino una pluralidad de perspectivas que se invierten cuando se pasa de un punto de mira a otro. En el cuento estudiado estamos ante el caso de una combinación de secuencias por enlaze en la que a un proceso de mejoramiento desde una perspectiva A, corresponde un proceso de degradación desde una perspectiva B, Bremond explica: "La posibilidad y la obligación de pasar así, por conversión de los puntos de vista, de la perspectiva de un agente a la de otro son capitales para la continuación de nuestro estudio. Ellas implican el rechazo, al nivel de análisis en que trabajamos, de las nociones de Héroe, "Villano", etc., concebidas como distintivos de una vez para siempre a los personajes. Cada agente es su propio héroe. Sus compañeros se califican desde su perspectiva como aliados, adversarios, etc. Estas calificaciones se invierten cuando se pasa de una perspectiva a la otra. Lejos, pues, de construir la estructura de un relato en función de un punto de vista privilegiado —el del "héroe" o del narrador—, los modelos que elaboramos integran en la unidad de un mismo esquema la pluralidad de perspectivas de los diversos agentes" (4).

En "La búsqueda", desde la perspectiva A, del agente-narrador, que coincide además con la del autor y del crítico, el empleado de banco que se convierte en mendigo, cumple un proceso de mejoramiento que se realiza en tres etapas:

- a) En primera instancia hay una identidad a obtener que implica la liberación, por parte del agente, de una vida anodina de empleado público, mediocre y sin riesgo.
- b) Un segundo momento es la conquista de esa identidad, el duro y difícil proceso de liberación que incluye el rechazo de un medio de seguridades y el salto al vacío imprescindible en toda liberación. Desde un punto de vista psicológico significa también el rechazo de la propia imagen, el negarse a sí mismo para buscar al "hombre nuevo", al rostro auténtico.

- c) La tercera fase es la de la identidad obtenida, la liberación lograda en el encuentro consigo mismo. El agente del relato asume gozosamente la propia personalidad, con las virtudes y los defectos, cuando finalmente el empleado de banco, exteriormente ya metamorfoseado en mendigo, se acepta interiormente como tal. El hecho de extender la mano para recibir la moneda es el gesto en el que se reconoce y se acepta como mendigo.

Al asumir su nueva condición la distensión sobreviene porque el actante ha encontrado su nueva identidad a la que promete ser fiel cumpliendo puntualmente los ritos de su condición: no faltar a la cita, ejercer puntualmente su mendicidad:

"Y al calor de la moneda humedeciéndose entre mis dedos, siento, casi feliz, que mañana deberé volver, que siempre voy a tener que regresar" (5).

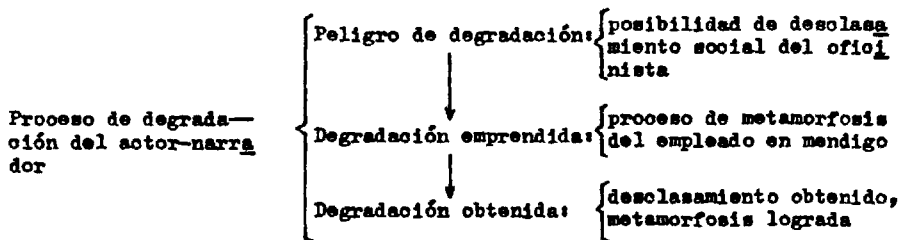
Desde la perspectiva A. del agente-narrador, que en este caso coincide con la del autor y del crítico, el proceso de mejoramiento se cumple según el siguiente esquema:

Perspectiva A. del actor-narrador

Proceso de mejoramiento	{	a) empleado anodino → liberación a obtener
		b) búsqueda de autenticidad → proceso de liberación
		c) mendigo feliz → liberación obtenida

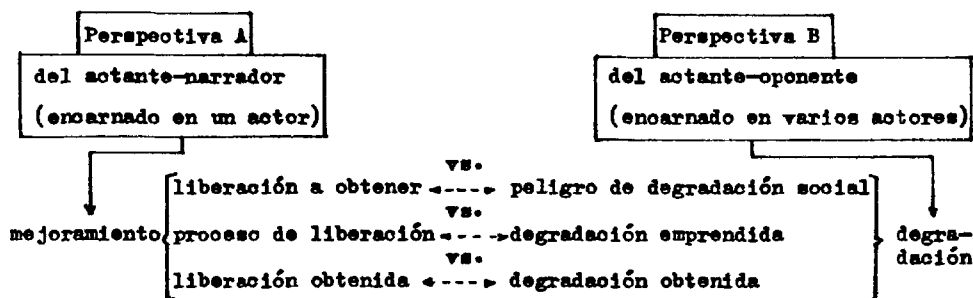
Opuesta a la perspectiva A, del agente-narrador está la perspectiva B, del oponente, relacionada por enlace con la primera. Es útil recordar en este punto que para Greimas un actante es una categoría abstracta superior, una "clase" cubierta por actores, en la que el actor coincide aproximadamente con la noción tradicional de personaje (6). En el relato que analizamos el actante oponente se realiza en una serie de actores que son el Jefe y los compañeros de oficina, la novia, el padre, la patrona de la pensión; en suma, la conciencia pública del entorno social del personaje-narrador. Según la perspectiva B, del actante oponente, la metamorfosis del oficinista en mendigo es un claro proceso de degradación.

Perspectiva B, del actante oponente



Como ya dijimos, las secuencias A y B están relacionadas entre sí por "enlace"; pero no se trata del enlace tipo que describe Bermond en el que "el acontecimiento afecta a la vez a dos agentes animados por intereses opuestos: la degradación de la suerte de uno coincide con el mejoramiento de la suerte del otro" (7), sino de una variante en la que un acontecimiento que afecta a un mismo actor, según las distintas perspectivas del actante-sujeto o del actante-oponente, puede ser de mejora

miento o degradación respectivamente.



1.4.- Roles agenciales.

Para completar el panorama del primer nivel del comportamiento agencial en el cuento "La búsqueda" es necesario investigar la actuación de los agentes del relato, los adyuvantes o colaboradores y los oponentes. Recordemos que el estructuralismo rehuye definir a los personajes en términos de esencialismo o psicología, y los define no en cuanto "ser", sino en cuanto "participantes", es decir en sus actuaciones. Para Claude Bremond, "cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias; cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas o, si se prefiere, dos nombres (lo que es Fraude para uno, es Engaño para el otro); en suma, cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia" (8).

En "La búsqueda" las categorías agenciales están llenadas por agentes, adyuvantes, oponentes y circunstantes, que posibilitan la dinámica de las acciones:

-El agente narrador es el actor que encarna al empleado de oficina que, luego de una metamorfosis realizada a lo largo del relato, terminará ocupando el rol del mendigo, principal adyuvante desde su perspectiva.

-El mendigo, inconscientemente y sin premeditación, actúa como adyuvante en cuanto que se constituye en centro de atracción obsesionante, en núcleo de una fuerza centrífuga, descripta como "inexplicable posesión", que absorbe paulatinamente el físico y la psiquis del empleado hasta otorgarle finalmente una nueva identidad.

La metamorfosis de empleado en mendigo simboliza el proceso por el cual el hombre esclavizado por los prejuicios se libera de las ataduras psicológicas y sociales, y logra el cabal conocimiento de sí mismo, al asumir, sin engaños, su "yo" profundo. Al interpretar esta simbología en el contexto del suburbio y de acuerdo con los otros cuentos de Aparicio vemos la intención del escritor de presentar al hombre lúcido, al no enajenado por los modelos externos (héroes de revistas, patrones de televisión, ofertas de la sociedad de consumo), como el único capaz de superar su condición de miseria, comenzando por el primer paso de asumirla con realismo.

En el proceso de mejoramiento, según la perspectiva A del actor-narrador, el empleado de oficina cuenta con un aliado solidario, encarnado por un lado en el mendigo, involuntario propulsor de la metamorfosis, y por otro, en un circunstante. Este adyuvante no personal es la predisposición involuntaria del oficinista para ser obsesionado y seducido por el mendigo, es esa fuerza oculta descripta en el texto como:

"una inexplicable posesión" (9)

"algo muy imperioso me sujeta y domina contra mis intenciones" (10).

-La categoría de oponente se realiza, en el texto, en varios actores, adversarios del agente narrador porque sus acciones están dirigidas a obstaculizar, retardar o impedir que se cumpla el proceso de mejoramiento. Oponentes son, como los enumeramos anteriormente, el jefe y los demás empleados, la familia, el padre, la novia, la patrona de la pensión, porque, apelando al cumplimiento del deber, al sentimiento, a los prejuicios sociales, a la conservación de un "status" socioeconómico, etc., se interponen, aunque de buena fe, en el camino de liberación emprendido por el agente.

El jefe de la oficina actúa como oponente con su comprensión y su modo paternal de protección; intenta alejarlo de la fuente de conflicto, motor principal de su metamorfosis:

"El jefe me reitera que si necesito algunos días de descanso que me los tome con entera confianza hasta reponerme" (11).

Los otros empleados, por su parte, representan el deber ser social-laboral del personaje. Enajenados en sus pequeños prestigios y sus mediciones espectativas no comprenden y además condenan su búsqueda. Encarjan el "qué dirán" condenatorio que sofoca toda actitud de libertad; por ello el empleado, esgrimiendo una conducta defensiva, trata de ocultarles su obsesión:

"...y no tuve más remedio que mirarlo (al mendigo) de nuevo, dejar contra mi voluntad el lápiz sobre la suma rota y acercármele tratando de pasar inadvertido para los demás" (12).

Los amigos, la familia, la novia son otros tantos oponentes en cuanto que obstaculizan la transformación liberadora del agente, usando el arma poderosa de la afectividad, la coacción moral por el cariño.

El empleado, al advertir intuitivamente este peligro, comienza a alejarse de ellos a pesar del natural afecto que les profesa, y a sumirse de una coraza de indiferencia:

"he dejado ya de juntarme con mis amigos, de escribir la carta se manal a mi casa, hasta me he peleado con mi novia" (13).

"en el suelo hallo cartas, dos o tres, deben ser de mis padres, y un telegrama, me los echo al bolsillo sin abrirlos..." (14).

La dueña de la pensión con sus requerimientos económicos:

("con estos dos mil pesos pensaba irla conformando a la dueña...") (15),

el padre con sus requerimientos afectivos:

("ha venido mi padre especialmente, (...) sentí apremiantes deseos de dar media vuelta y echarme a sus brazos, pero la imagen del viejo, terca, nubló mis ojos, acalló mis propósitos y me obligó a apurar el paso en dirección contraria" (16),

y el conjunto del contexto social, lo ocasionaba través de los distintos autoritarismos que se suceden durante la vida, representados en un fragmento de monólogo interior:

("...yo no he sido señorita; ha sido el niño de aquel banco; yo no he sido, papá; yo no he sido, mi sargento; señor jefe, yo no tengo la culpa" (17),

son otros tantos oponentes encarnados tanto en personas-actores como en situaciones o circunstancias.

Así como vimos que dentro de la propia personalidad del personaje

había una inclinación irracional contabilizada como adyuvante no perseguido, también podemos incluir, entre los oponentes, el aspecto racional de esa misma personalidad que se propone, aunque sin éxito, terminar drásticamente con la dependencia obsesiva del mendigo:

"Me duermo tranquilizado, con el firme ánimo de no darle nunca más importancia y hasta de improviso bien dispuesto a terminar mañana drásticamente con este asunto, oiga no me comprometa, yo no soy tan pudiente como usted lo cree, no me alcanza para darle plata todos los días, así que ya sabe, no quiero verlo de nuevo por aquí, mándese a mudar de inmediato, no me obligue a llamar a la policía y hacerlo meter adentro por vago; me duermo bien resuelto.
A la mañana me desocozco, mi resolución está hecha trizas"(18).

Entre los adyuvantes hay que contabilizar a dos aliados importantes que son el otro mendigo, al que identificaremos como mendigo segundo para distinguirlo del principal, y al nuevo empleado que los reemplaza en la oficina. El mendigo segundo coopera circunstancialmente con la metamorfosis del empleado al confundirlo (o reconocerlo) como un mendigo cualquiera al que le cede su sitio bajo de una alcantarilla, en un gesto de camaradería:

"me ocupó la casa, amigo, pero no interesa, metalé nomás, después de todo es una compañía" (19).

Al tratar al oficinista como a un igual ("un amigo", "una compañía") el mendigo segundo colabora con su transformación interior porque es el primero que, ante la sorpresa del ex-oficinista, lo identifica con su nueva naturaleza de mendigo. Por otra parte el mendigo segundo contribuye a la transformación exterior, aspectual, del ex-oficinista al robarle sus zapatos decentes y dejarle, en reemplazo, unos andrajosos:

"al ponerme de pie noto que en vez de mis zapatos guante calzo otro par, que me andan grandes; sin cordones, con agujeros en las mediasuelas, roñosos" (20).

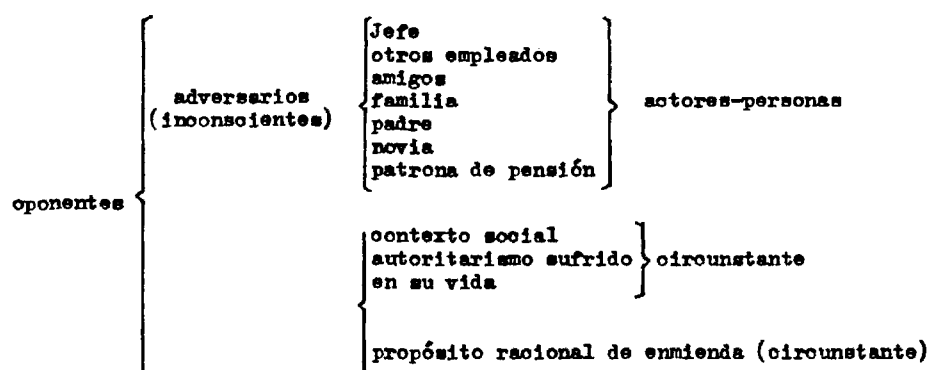
Otro adyuvante, como señalamos, es el nuevo empleado que, al reemplazar en su cargo al oficinista, lo empuja hacia su nueva condición de mendigo, cerrándole toda posibilidad de regreso a su antiguo puesto. Por otra parte es este nuevo empleado quien sella la conclusión de la metamorfosis irreversible con el ademán ritual de entregar la moneda al nuevo mendigo y ex-oficinista que espera en la puerta.

Recordamos que hasta este punto del análisis agencial del relato de Aparicio, la distinción de los roles de aliados y adversarios ha sido hecha desde la perspectiva A del agente narrador, para el que la secuencia de búsqueda de identidad constituye un proceso de mejoramiento. Si por el contrario tomamos la perspectiva B de alguno de los adversarios, el proceso se convierte en degradante y los roles de adyuvantes y oponentes se invierten. Si hacemos resumen de los roles de adyuvantes y oponentes desempeñados por distintos actores o circunstancias en la secuencia de búsqueda de identidad, proceso de mejoramiento desde la perspectiva A del agente narrador, tenemos el siguiente esquema:

Perspectiva A: del actor-narrador

agente-narrador { oficinista

adyuvantes { aliado 1 - mendigo principal (actor-persona)
aliado 2 - "inexplicable posesión" (circunstante)
aliado 3 - mendigo segundo (actor-persona)
aliado 4 - nuevo empleado, reemplazante (actor-persona)



Según Bremond el proceso de mejoramiento se lleva a cabo ya sea por el feliz concurso de circunstancias imponderables, con lo que el mejoramiento es atribuible al azar, o por la ayuda de un agente en un marco de intercambio de servicios. En el último caso distingue tres formas posibles de intercambio: una en la que beneficiario y aliado son solidarios en un intercambio de servicios, otra en la que el aliado es deudor del beneficiario por un servicio anterior, y la tercera, en la que el aliado es acreedor del beneficiario y reclamará una compensación futura (21). En el proceso de mejoramiento que nos ocupa el intercambio de servicios no es evidente ni de importancia desde el punto de vista funcional. Los aliados actúan gratuitamente sin deuda contraída ni promesa de retribución, movidos por un destino que se aproxima bastante al azar.

Quizá el único aliado que no actúa por pura gratuidad es el circunstante que definimos como ese aspecto del "yo" del empleado, seducido irracionalmente por el mendigo ; actúa como aliado acreedor, a sabiendas de que la futura metamorfosis en la que coopera se convertirá en beneficio suyo: el encuentro de sí mismo y la aceptación de su auténtica condi-

ción redundarán en paz anímica, en la felicidad y distensión contenidas en el último párrafo del cuento.

1.5.- Conducta de protección.

La eliminación del adversario tampoco sigue exactamente los cánones establecidos por Bremond, con la vía pacífica de negociación que incluye seducción o intimidación, o con la vía hostil de la agresión en la que cooperan la celada, el engaño, el disimulo o la simulación (22). Evidentemente desde la perspectiva del agente (el empleado), la acción de los oponentes constituye un peligro que requiere una conducta de protección. En este caso la protección no es lograda ni con negociación ni con hostilidades sino por medio de la huida y la indiferencia. Distintos pasajes aluden en el texto a esa actitud de indiferencia y desentendimiento, por parte del agente, de lo que antes fueron importantes lazos afectivos. Este escepticismo mueve al empleado a recoger las cartas y el telegrama de su familia y, sin siquiera abrirlos, quemarlos para calentarse:

"en el suelo hallo cartas, dos o tres, deben ser de mis padres y un telegrama, me los echo al bolsillo sin abrirlos" (23);

"me levanto aterido, tiritando, me busco fósforos, por suerte tengo la cajita semillena, junto ramitas secas, papeles sucios, yuyos secos, saco las cartas y el telegrama sin abrir, los arrugo a todos, los amontoño y me hago un fueguito reparador, me siento a entibiarme las manos" (24).

La misma enajenación lo vuelve indiferente a todo cuanto sea ajeno a su "búsqueda". Distintos párrafos en el texto señalan el creciente desinterés por su trabajo, por su reputación como empleado, por la contrariedad que supondría, en épocas normales, el desalojo de la pensión; también se alude al descuido de su aspecto físico, antes prolijamente controlado:

"no me he afeitado, es lo primero que me reclaman..." (25),

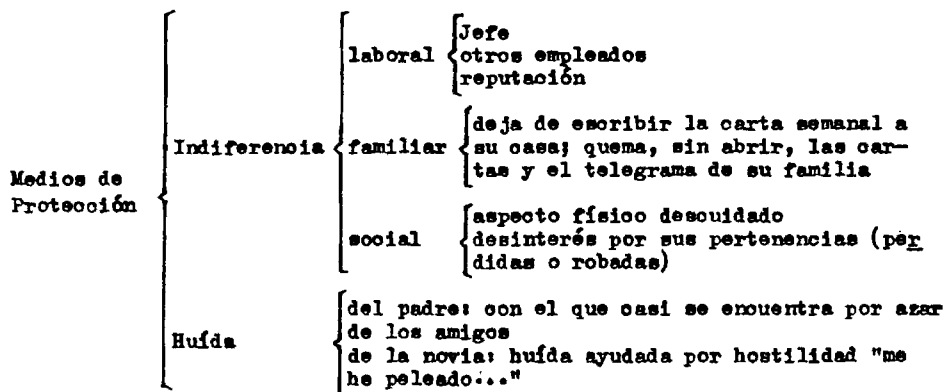
y a la indiferencia ante el robo de sus propias pertenencias:

"noto que en vez de mis zapatos guante calzo otro par, que me andan grandes; sin cordones, con agujeros en las mediasuelas, roñosos; no le doy importancia, igual sirven para seguir buscándolo; ni me aflijo en revisarme para ver qué más me falta" (26).

Cuando lo hostigan los afectos, que, por ser tan profundos, no pueden soportarse, recurre a la huida como conducta de protección. Así por ejemplo, "apurar el paso en dirección contraria", es la reacción que tiene cuando por azar casi se encuentra con su padre. Rehuye la frecuentación de sus amigos y recurre a la hostilidad para liberarse del gran escollo afectivo que supone el amor a su novia:

"he dejado ya de juntarme con mis amigos, de escribir la carta semanal a mi casa, hasta me he peleado con mi novia" (27).

Resumimos en el siguiente diagrama la peculiar conducta de protección que, contra los oponentes, adopta el agente-narrador



1.6.- Secuencias y funciones.

En el cuento que analizamos, por debajo de la macro-secuencia de la búsqueda de identidad, hemos encontrado cinco secuencias elementales:

En la primera el oficinista repara en la presencia del mendigo, de una manera especial, más imperiosa que para los demás empleados:

"Sin embargo, para mí fue distinto, me quedó como una espina de intranquilidad, mezcla de malestar, temor, fastidio, duda, y no tuve más remedio que mirarlo de nuevo, dejar contra mi voluntad el lápiz sobre la suma rota" (28).

En la segunda, se da el rechazo del mendigo por parte del oficinista que advierte, racional o intuitivamente, el peligro que representa su atracción:

"No sé cómo decirle que se vaya, que esto es una oficina, que si lo ve el jefe lo hace sacar a empujones" (29)

"no quiero verlo de nuevo por aquí, mándese a mudar de inmediato, no me obligue a llamar a la policía y hacerlo meter adentro por vago" (30).

En la tercera secuencia el oficinista cae en una dependencia obsesiva del mendigo:

"me comeré las uñas hasta el mismo instante en que aparezca el mal dito viejo" (31).

Se trata de la "inexplicable posesión" (32) que la introspección del agente-narrador describe como:

"algo muy imperioso me sujeta y me domina contra mis intenciones" (33).

La cuarta secuencia constituye la búsqueda obstinada del mendigo, tan infatigable como infructuosa:

"planeo la búsqueda y sin descansar ni un segundo me doy prisa a cumplirla. Pero tampoco en las alcantarillas, ni bajo los puentes, ni en las terminales, ni en la Estación, ni en los bancos soleados de las plazas ni en las últimas casuchas lo encuentro"(34)

"he conocido los últimos lugares del abandono y la miseria y hasta ahora he fracasado; ya ni siquiera puedo dormir" (35).

La quinta representa el término de la búsqueda, de la obsesión y de la angustia, al encontrar al mendigo en sí mismo. La distensión sobreviene por la asunción del "yo" auténtico, por el compromiso adquirido con su nueva personalidad:

"De repente me tocan con brusquedad el hombro, salgo azorado de mi ensimismamiento, y es el joven, mi reemplazante, con visible gesto de fastidio pone, tras buscarse en los bolsillos, una moneda en la palma de la mano que yo mecánicamente le he extendido y retorna presuroso a su tarea. Camino como sonámbulo apretando en el puño la moneda tibia; con las primeras lágrimas, lentas serenas, la tensión de días y días va disipándose para dar paso a un tremendo alivio, me late el pecho como liberado de una garra, me enternece un desahogo nunca experimentado.

Y al calor de la moneda humedeciéndose entre mis dedos, siento, casi feliz, que mañana deberé volver, que siempre voy a tener que regresar" (36).

Resumiendo, las cinco secuencias elementales son:

- secuencia 1ª. reparar en el mendigo
- secuencia 2ª. rechazo del mendigo
- secuencia 3ª. dependencia obsesiva del mendigo
- secuencia 4ª. búsqueda obstinada del mendigo
- secuencia 5ª. encuentro del mendigo en sí mismo

Estas cinco secuencias elementales están unidas entre sí por solidaridad y referidas además a la relación de los propios actores, entablada entre un notante y su adyuvante que son oficinista y mendigo. Están formadas por la agrupación de funciones cardinales, definidas por el estructuralismo como acciones y acontecimientos neurálgicos de la narración; son los "nudos" o "los momentos de riesgo del relato", según lo afirma Barthes en "Introducción al análisis estructural de los relatos"(37).

Cada secuencia está engendrada por tres funciones elementales: a), b) y c), cada una de las cuales cumple con su papel de abrir, realizar y cerrar la secuencia, como lo estipula Bremond en "La lógica de los posibles narrativos". "Una primera agrupación de tres funciones engendra la secuencia elemental. Esta tríada corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso:

- a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever;
- b) una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto;
- c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado" (38).

Según esta caracterización la secuencia 1ª. agrupa tres funciones que son:

- a) presencia del mendigo en la oficina, medio que evidentemente no le corresponde:

"Se asomó inesperadamente a la puerta de la oficina y allí se detuvo inmóvil; los que estábamos trabajando levantamos los ojos apenas un instante al notarlo así, de pie, la mirada perdida y encogiéndonos de hombros al descartarlo como cliente continuamos febriles con nuestras tareas" (39).

Una excesiva minuciosidad haría ilegible este trabajo (y este es el mayor defecto que encontramos en la práctica del método estructuralista aplicado a la narración), por lo que nos resulta imposible detenernos en cada catálisis, en cada indicio o en cada información. Por ello, a manera de muestra reparamos en un "indicio" que se desprende del texto contiguo al que acabamos de citar. El "indicio" es una función que actúa en un nivel inferior a la función cardinal que nos ocupa. Según la caracterización de Barthes los indicios remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera, una filosofía, etc.; tienen siempre significados implícitos e implican una actividad de desciframiento (40). En este caso, la descripción del ambiente de la oficina:

"los techos de la máquina de escribir, los pasos presurosos de una pieza a la otra, los cálculos, las órdenes" (41),

es "un indicio propiamente dicho" por cuanto remite a una atmósfera de actividad febril y lleva implícito el clima de alienación y rutina, protagonista en un nivel superior de significación. Esta función indicial implica además al lector por cuanto es éste quien, a partir de unos datos concretos ("techos", "pasos", "cálculos", "órdenes"), debe descifrar su significación, que trasciende la pura descripción de un espacio físico, y relacionarla con el enervamiento psicológico del protagonista y con el móvil de la acción principal.

El apartado b) de la secuencia 1ª, o sea la función que realiza, es la advertencia, de una manera peculiar, del mendigo por parte del oficinista.

La función c) que cierra la secuencia 1ª, es el acto de entrega de la moneda para que el mendigo se marche síntoma evidente de que la presencia -molesta- ha sido advertida:

"busqué impaciente en mis bolsillos por la moneda más chica poniendo todo mi tacto en el propósito y se la di rápido como apurándolo a irse" (42).

En la secuencia 2ª, que es el "rechazo del mendigo" las funciones son:

- a) fastidio por la presencia del mendigo y propósito de sacárselo de encima.
- b) limosna entregada con premura y ansiedad (monedas preparadas con antelación), para que se marche lo antes posible.
- c) alivio experimentado cuando el mendigo se marcha:

"me levanté en el acto con el mayor silencio y lo más imperiosamente posible, maldiciéndolo, le di cien pesos que fue lo único que pude encontrar en mi búsqueda desesperada por monedas; caramba, no haberme prevenido. El viejo, los ojos desmesurados, verificó incrédulo el billete, y sin arriesgar palabra por el apuro, se fue seguramente temeroso de que me arrepintiera; nadie, menos mal, noto nada; suspiré con alivio al sentarme y reanudar mis cálculos" (43).

En la secuencia 3ª, que llamamos "dependencia obsesiva del mendigo", las funciones que la realizan son:

- a) posibilidad de que el oficinista dependa del mendigo
- b) realización de esa dependencia, patente en distintos síntomas, a saber:

- malestar anímico y trastornos físicos a raíz de la espera diaria del mendigo:

"aquella moneda que yo rabiando le entregaba para que se fuera y nos dejara tranquilos no sea que lo pille el jefe, se ha convertido paulatinamente para mí en rito obsesivo; día a día todas las mañanas no veo la hora de que aparezca en el umbral, la tensión me desequilibra me desespera; acosado por los nervios no puedo efectuar ninguna operación. Hasta tengo fiebre, no me concentro" (44).

- desasosiego causado por su ausencia:

"Pero hoy no ha venido; toda la mañana sobre ascuas, peor que si estuvieran por interrogarme en la policía, o tomar me examen, o darme el despido; sin poder trabajar, equivocoándome a cada segundo" (45).

- reacción imperiosa y descontrolada ante la posibilidad de que el mendigo desaparezca:

"y si ya no va nunca. ¿Nunca?; no, no lo creo, ni quiero pensarlo, eso ya sería el colmo; hoy mismo tiene que ir, que ir; no puede fallarme, no se puede hacer eso a mí, hoy debe ir, se lo suplico que vaya, que vaya" (46).

o) dependencia total: mental, psicológica y física del mendigo.

En la secuencia 4ª, que llamamos "búsqueda obstinada del mendigo", las funciones que realizan son:

- a) posibilidad de la búsqueda del mendigo para lo cual el oficinista abandona todos sus antiguos intereses: trabajo, reputación, presente y futuro de seguridades y hasta su propio aspecto físico, para quedar desasido por completo de toda preocupación ajena a su obsesión.
- b) búsqueda incansable del mendigo en todos los lugares previsibles:
"planeo la búsqueda y me doy prisa a cumplirla. Pero tampoco en las alcantarillas, ni bajo los puentes, ni en las terminales, ni en la Estación, ni en los bancos soleados de las plazas, ni en las últimas casuchas lo encuentro" (47).
- c) resultado infructuoso de la búsqueda:

"he conocido los últimos lugares del abandono y la miseria y hasta ahora he fracasado" (48).

En la secuencia 5ª, "encuentro del mendigo en sí mismo", las funciones son:

- a) posibilidad de encontrar al mendigo, para lo que regresa a la oficina como último recurso.
- b) el hecho de advertir su suplantación por un nuevo empleado que ocupa su puesto hace posible la conclusión de la metamorfosis del ex-oficinista en mendigo, sellada además por el reto de la moneda recibida.
- c) encuentro del mendigo en sí mismo, identidad recobrada.

2. Búsqueda de identidad: función dominante.

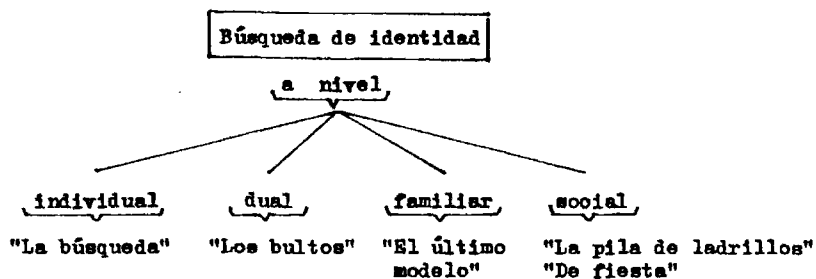
La búsqueda de identidad es una constante en la dinámica agencial de los cuentos de Aparicio, por lo que nos animamos a calificarla como macro-función dominante de su "corpus" narrativo.

En páginas anteriores vimos cómo en el cuento titulado "La búsqueda", esta función actúa a nivel individual: el agente del relato emprende la búsqueda de sí mismo. En otros cuentos también se da, pero en niveles diferentes: a nivel dual en "Los bultos", familiar en "El último modelo" o "Barrio "La Aparición", social en "La pila de ladrillos" o "De fiesta".

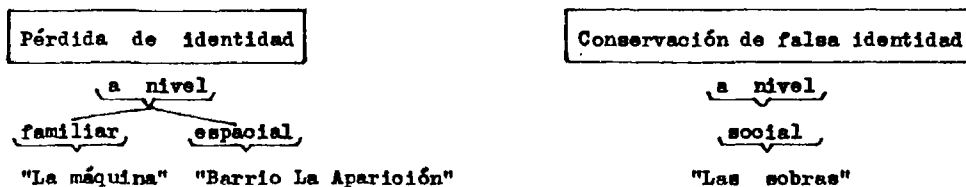
Variantes de la misma macro-función son otras acciones cardinales relacionadas con el problema de la identidad aunque no traten exactamente de su búsqueda. Está por un lado la lucha exacerbada por conservar una identidad perdida como ocurre en el cuento "Las sobras", en el que la pretensión de mantener un falso "statue" social llega a límites pato

lógicos. Por otra parte, se da la pérdida paulatina o repentina de esa identidad. En el cuento "La máquina" la intensidad se apoya en la tensión agencial que supone la pérdida de la estabilidad económica que es la base de la identidad social de una familia.

Según la macro-función de la búsqueda de identidad o de sus variantes podemos establecer unos esquemas con indicación de los niveles que afecta al problema de la identidad y de los cuentos en los que se realiza:



VARIANTES



2.1.- Nivel individual.

La búsqueda de identidad a nivel individual ya ha sido analizada en el cuento "La búsqueda", al interpretarlo como una gran metáfora de la búsqueda introspectiva de sí mismo, del "yo" auténtico.

2.2.- Nivel dual.

Mientras en el cuento citado, al final de la búsqueda el agente (el oficinista) se encuentra a sí mismo, en el cuento "Los bultos" el agente (el viajero) se encuentra en el otro (el contrabandista), al asumir su personalidad. El viajero se identifica paulatinamente con el contrabandista al hacerse cargo de la responsabilidad, el riesgo y la afectividad propios del dueño de los bultos. El traspaso de personalidad está significado por esas tres actitudes que corresponden al contrabandista pero que son transferidas al viajero:

1. La responsabilidad que el viajero va asumiendo de a poco y a regañadientes es definitiva cuando, ante terceros, reconoce la propiedad de los bultos:

"Esos bultos, señor, ¿son de usted?,

Si, son míos, míos..." (49).

2. El riesgo que afronta conscientemente cuando, a pesar de lo que teme que le pueda ocurrir, insiste en pasar la aduana:

"Vd. es su cómplice, confíese todo. No, yo no sé nada, lo juro por mis hijos no sé nada, es tan solo una casualidad maldita..." (50).

3. La afectividad que finalmente experimenta hacia esos bultos a los que personifica como criaturas vivas, incluyéndolos entre sus seres más queridos:

"...mis hijitos, mi mujer, mis bultos" (51).

La importancia del afecto está aludida en el texto por la reciprocidad del cariño: el viajante los acaricia con ternura y siente que es corres

pondido filialmente:

"con los dedos con lágrimas me arrodillo junto a ellos (los bultos); mansamente se entregan a mis manos, los acaricio enseguida entre papá, papito, mi marido" (52).

En este nivel la secuencia globalizante está formada por tres funciones cardinales:

- a) responsabilidad a transferir del cuidado de los bultos.
- b) transferencia de esa responsabilidad que implica un desentenderse cada vez mayor por parte del contrabandista, y una asunción de la responsabilidad —a regañadientes y con titubeos—, por parte del viajero.
- c) responsabilidad asumida por el viajero sintomatizada en la potestad, el riesgo y la afectividad hacia los bultos.

El esquema funcional es el siguiente:

- | | | |
|---|-------------------------------------|---|
| { | a) responsabilidad a transferir | |
| { | b) transferencia de responsabilidad | |
| { | c) responsabilidad transferida | → Síntoma {
potestad
riesgo
afectividad } hacia los bultos |

2.3.- Nivel familiar.

En "El último modelo" toda una familia sumida en la indigencia cree superar su misera condición gracias a un puro azar, a la mágica posesión de un coche último modelo sacado en una rifa. El coche se convierte en el amuleto fantástico que hará dejar atrás una vida de penurias y privaciones:

"Hasta que por los diarios nos citan para ir a cobrar el premio nuestra vida es la dicha sin nombre, nunca hemos vivido así" (53).

Pero el espejismo se desmorona a raíz de la incompatibilidad de mundos entre los poseedores y el objeto poseído. La familia, desengañada, rechaza los espejismos de felicidad, y vuelve a su condición real de indigencia y miseria, situación negativa que, sin embargo, tiene una contrapartida en la asunción consciente, por parte de la familia, de su auténtica identidad.

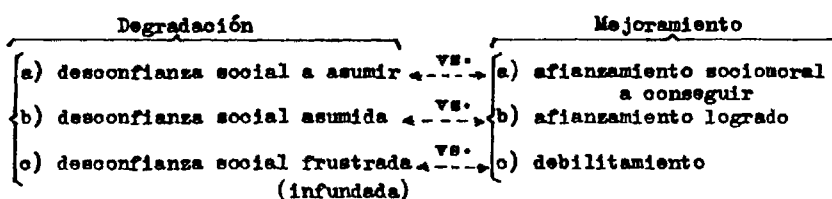
El esquema funcional es el siguiente:

- a) miseria a superar
- b) vislumbamiento de superación: "último modelo" = felicidad
- c) fracaso de la superación { recuperación de la miseria (-)
asunción de identidad (+)

2.4.- Nivel social.

En el cuento "La pila de ladrillos" se da un afianzamiento progresivo de la identidad socio-moral de la familia por oposición al descrédito moral del entorno social. Desde el punto de vista del matrimonio todos los vecinos se vuelven sospechosos y surge un enfrentamiento psico-sociológico entre el "yo soy" por oposición a "ellos pueden no ser". El descrédito y la desconfianza hacia el medio social avanzan en progresión directa con el afianzamiento del "status" sociomoral de la familia.

Este movimiento inversamente proporcional se da en dos haces de funciones de signo contrario, relacionadas por enlace:



El proceso de degradación (la función o) que cierra la secuencia al cambiar bruscamente de signo es desencadenado en la narración por una circunstancia que, a nuestro parecer, fuerza la coherencia interna de la historia y debilita la verosimilitud de lo narrado. Esa circunstancia forzada es la recurrencia, algo tópica, al sueño, como responsable inconsciente de las acciones sonámbulas del personaje.

En el proceso de degradación el afianzamiento que persigue la pareja es, en suma, su identidad como vecinos honorables, lo que es lo mismo que la búsqueda del "status" socio-moral deseado. La consecución de este objetivo en la función b) se logra por oposición entre el "status" moral social de la pareja frente al descrédito y la carencia de moral, atribuidos al medio social. Desde el punto de vista de la pareja todos los vecinos son desconfiables, excepto el ferroviario jubilado y su mujer "atentos e inofensivos". Las sospechas y las conjeturas están expuestas por medio de un monólogo interior sin desperdicio que insinúa la posible culpabilidad de cada uno de los vecinos (54).

En la función o) el deterioro de la identidad socio-moral no es explícito pero puede ser inferido como consecuencia del juego de compensaciones en el que, a la recuperación de la moral del medio social, corresponde un debilitamiento en la de la pareja, que se apoyaba justamente en la carencia moral atribuida al medio.

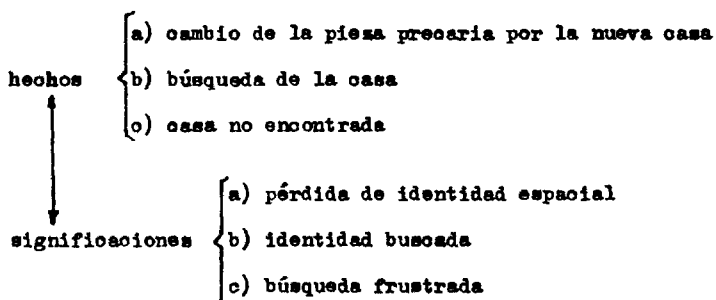
2.5.- Nivel espacial.

El problema de la identidad en el cuento "Barrio La Aparición" más que con lo familiar tiene que ver con lo espacial. La base de identidad del agente, un viajante vendedor de baratijas, por su propia vida de constantes desplazamientos, está dada por el espacio fijo de su vivienda. La mísera pieza alquilada en un barrio del suburbio es para él su

centro de gravedad, el eje espacial que sostiene su "arraigo". El cambio de esa vivienda identificable y singularizada, por otra despersonalizada en un barrio en el que "todas eran iguales como eran idénticos sus tanques de reserva cuadrados y pintados de celeste" (55), trastorna su identidad, su punto físico de referencia. El cuento concluye con la desesperación del personaje al no encontrar su casa; lógicamente simboliza la ruptura de su relación con el micro-mundo físico que le daba identidad y razón de ser.

La lectura de esta secuencia debe hacerse a dos niveles, el de los hechos y el de las significaciones, íntimamente relacionados.

El siguiente esquema opone y relaciona los dos niveles de la secuencia:



3. Agentes y pacientes de los relatos.

Roland Barthes en "Introducción al análisis estructural de los relatos" compara la organización de la frase con la del discurso y dice textualmente: "La lingüística no podría pues, darse un objeto superior a la frase, porque más allá de la frase, nunca hay más que otras frases (...); más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística (...). Es a partir de la lingüística que debe ser estudiado el discurso (...).

Es pues, legítimo postular entre la frase y el discurso una relación "secundaria" que llamaremos homológica, para respetar el carácter puramente formal de las correspondencias (...). Estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases" (56). Y luego, en un párrafo de fundamental esclarecimiento sobre el paralelismo estructural entre frase y discurso, añade: "si hay que proponer una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosíblemente todos los sistemas semióticos cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones: el discurso sería una gran 'frase' (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño "discurso" (57).

En apartados anteriores hemos visto ya cómo la operatividad energética de las funciones se combina en forma piramidal formando secuencias de tipos fundamentales de acontecimientos. Esta red de relaciones de las acciones es lo que los estructuralistas, en una analogía con las categorías lingüísticas, llaman sintaxis funcional. Esta sintaxis funcional constituye un aspecto parcial de la conflictividad agencial, que se completa con las acciones (u omisiones) de los agentes o actantes, que actúan a través de las distintas categorías de actores. Son los agentes o los pacientes de las acciones, así como también sus adyuvantes y sus oponentes.

En general los estructuralistas están de acuerdo en definir al personaje por una esfera de acciones que son en realidad poco numerosas, típicas y clasificables. Los personajes no importan en cuanto "ser" sino en cuanto "participantes". A pesar de este acuerdo conceptual discrepan

ligeramente al ajustar conceptos o terminología. Bremond habla de agentes cuando afirma que cada personaje, incluso secundario, es héroe de su propia secuencia. Para Todorov no cuentan los personajes en cuanto personas sino las relaciones en las que ellos se comprometen. Finalmente Greimas acuña el término actante que designa una clase (abstracta) que puede ser cubierta por actores diferentes (57).

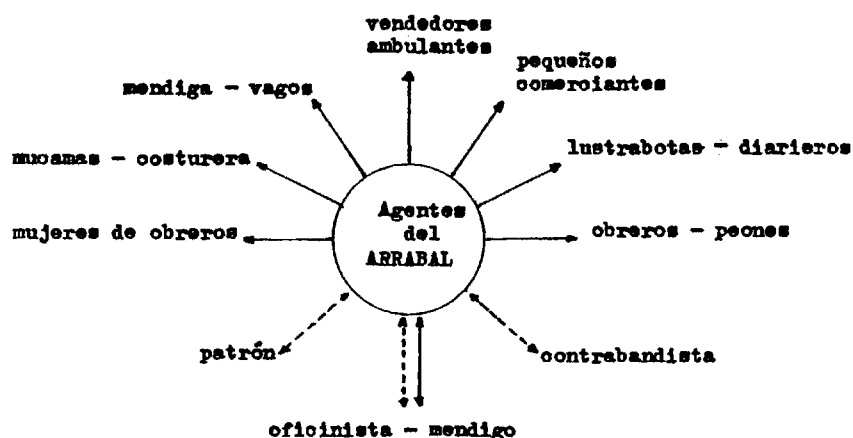
3.1.- El arrabal como personaje.

Si partimos de una síntesis que pretenda caracterizar el nivel agencial en la obra de Aparicio podemos afirmar que el propio arrabal, encarnado en sus distintos actores, es el protagonista de sus cuentos. Este actante abstracto y genérico, que es tanto el habitante del suburbio como el habitat mismo, se realiza en situaciones protagonizadas por actores y circunstancias que varían de uno a otro cuento. Hay sin embargo un denominador común, relacionado con la biografía y con las afinidades del escritor, que mantiene una misma problemática, un clima único y una obsesión permanente, en todo el corpus narrativo del autor.

Las distintas situaciones agenciales, que varían en cada uno de los cuentos, son engendradas, en su mayor parte, por el clima de alienación, marginación y miseria que domina en la obra de Aparicio. Una correspondencia entre cada cuento y su situación dominante nos daría el siguiente diagrama:

Ingratitud	→	"La máquina"
Desconfianza	→	"La pila de ladrillos"
Temeridad	→	"Agua de sanja"
Ostentación	→	"Las sobras"
Marginación social	→	"De fiesta"
Esquizofrenia	→	"La búsqueda"
Transferencia de personalidad	→	"Los bultos"

Los actores de estos cuentos forman una constelación que tiene co-
mo núcleo de operatividad del arrabal y actúan directa o indirectamen-
te relacionados con él. En un diagrama que lo ejemplifica, el patrón,
el oficinista y el contrabandista (personajes aparentemente desvincula-
dos del suburbio) mantienen, por distintas causas, una relación mediata
con él, razón por la que el esquema los relaciona con trazos disconti-
nuos; el resto de los actores pertenecen directamente a ese mundo mar-
ginal.



En la operatividad agencial Bremond señala dos tipos fundamentales de acontecimientos que se desarrollan como procesos de mejoramiento o degradación según favorezcan o contraríen el proyecto humano. En estos procesos los estructuralistas descartan las nociones tradicionales de héroe o villano como tipos estancos de personajes porque cada agente es héroe de su propia secuencia; sus compañeros se distinguen en aliados o adversarios según colaboren o contraríen la acción o el proyecto; los

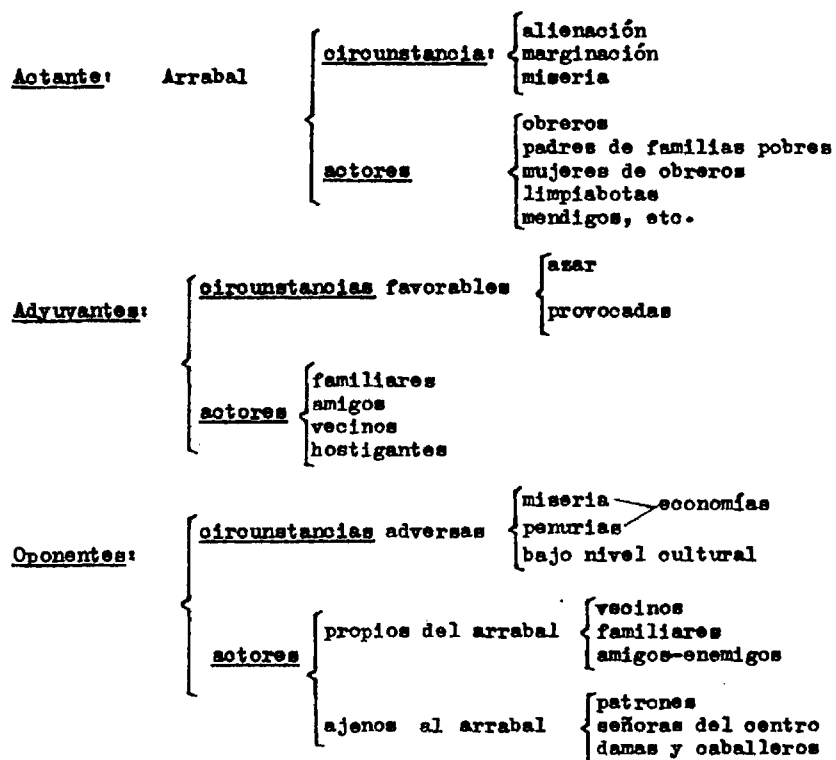
roles de adyuvantes u oponentes varían según varíen las perspectivas de los agentes (58).

Desde la perspectiva del lector, que generalmente coincide con la intención del autor, el esquema agencial global de Los bultos y de Sombra del fondo (59) presenta al suburbio como actante que se realiza en unas circunstancias de alienación y miseria, o que se encarna en unos actores representativos de ese medio social marginado.

También los adyuvantes y los oponentes se realizan en circunstancias o en actores de signo positivo o negativo. Los adyuvantes integran por un lado, circunstancias favorables que pueden provenir del azar o que pueden ser provocadas ex-profeso; y por otro, actores aliados encarnados en familiares, amigos, vecinos o en actores aparentemente hostiles que, con sus acciones ayudan o precipitan el proceso de mejoramiento.

Los oponentes también se realizan en circunstancias adversas relacionadas con la miseria y las penurias socioeconómicas y el bajo nivel cultural; y por otra parte, en actores francamente opuestos, o en familiares o amigos, aparentemente solidarios pero que, sin proponérselo, cumplen una labor perjudicial. Los adversarios pertenecen tanto al medio social del propio arrabal como a otros estamentos sociales superiores pero que ejercen su acción sobre los personajes del suburbio. Sobre este último grupo de los oponentes externos al medio hay variados ejemplos en los cuentos: el patrón, en "Las sobras", tiene relaciones laborales con obreros del extra-radio; las damas y caballeros de la comisión directiva de la rifa, en "El último modelo", encargados de entregar el premio que desquicia a una familia del suburbio; los "padrinos de tener", en "De fiesta", que elevan el "status" de la fiesta pero también incrementan la envidia de los vecinos, etc.

El esquema siguiente resume la distribución de roles agenciales en el "corpus" narrativo de Aparicio:



3.2.- "Los personajes del arrabal".

3.2. 1.- Nivel agencial en "Las sobras".

Sabemos que en la distribución de los roles agenciales el signo po- sitivo o negativo de la labor de cada actor o de cada circunstante va- ría según la perspectiva desde la que se juzgue su acción. Así es como

adyuvantes desde la perspectiva de un determinado agente se convierten en oponentes desde la perspectiva de otro agente, del narrador o del lector. En el análisis de "Las sobras" intentaremos una clasificación dinámica de los agentes y los pacientes, de los aliados y los adversarios según las distintas perspectivas posibles.

La función cardinal del cuento "Las sobras", "lucha contra el hambre", es una función de mejoramiento desde la perspectiva del agente narrador del cuento: un obrero sin trabajo fijo, padre y esposo, principal responsable del sustento de su familia. El trozo de historia que escoge el autor, presenta al agente en un momento crítico de esa lucha diaria por la subsistencia. Sabemos, por funciones indiciales, que hubieron tiempos mejores, comparados con la presente indigencia, en los que el dinero:

"alcanza para una sopa sustanciosa, un guiso así nomás, el pan y la botella de vino con su correspondiente sifón de soda" (60).

La situación desesperada es expuesta desde la perspectiva del agente-narrador:

"...vuelvo sin un peso; mi mujer que me espera con la olla déle hervir, lista para el caldo, tiene que tirar el agua; mis hijos que me aguardan sentados en el umbral, comprenden en silencio y van tragando saliva a arrinconarse" (61).

Por otro indicio, combinado con una información de carácter ornamental, el agente describe metafóricamente la sensación física del hambre:

"y el deseo puntual nos invade como mala hierba; lo sierto endurecerse en mi estómago, secarme la boca, agrietarse en mis labios, alargármelo al día caprichosamente hacérmelo pesado, bien amari—llo, desgastado, ridículo" (62).

3.2.1. 1.- Adyuvantes.

Desde la perspectiva del actante los que colaboran para mitigar el hambre son adyuvantes encarnados en circunstancias favorables o en actores cooperantes. Como circunstancia apuntamos la miseria del medio social circundante que si bien no interviene para calmar el hambre física, ayuda al menos a la resignación:

"era más fácil sobrellevar las peores privaciones al saberlas rutinarias y compartidas" (63).

Entre los adyuvantes personificados hay individuos, como la mujer del personaje-narrador que trata de aplacar el hambre de los hijos con lo que sea:

"los chicos se han despertado con fiebre; gimotean, se quejan, lloran, les duele la cabeza, les tironea el vientre, se agitan, traspiran, tienen sed; mi mujer hace hervir agua con borra vieja de café con eso se conforman, al fin se duermen" (64).

Esta acción de la mujer encabeza una actitud solidaria de toda la familia en los malos momentos:

"confiamos callados lo que podíamos o si no nos aguantábamos sin chistar aunque estuviéramos galgueando francamente" (65).

Hay también grupos de personajes no individualizados como los vecinos que actúan como adyuvantes al atenuar la magnitud del problema por encontrarse ellos también en la misma situación crítica, o por hallarse aún en peores condiciones, con lo que potencian la dignidad del agente. Este último caso es el de aquellos vecinos que acosados por el hambre venocen el último autocontrol de la dignidad y se lanzan al asalto del tacho de basuras de los "vecinos pendientes":

"Para peor la escasez de trabajo ha llegado al extremo de hacerse ya común que los que eventualmente no tengan de comer aprovechen la calle desierta de las doce para asaltar la basura y llevarse a las apuradas lo rescatable; nosotros por fortuna hasta ahora nunca hicimos semejante cosa, preferimos revolcarnos, las tripas silbando, antes de comer las sobras de nadie, por más ricas que sean" (66).

El principal adyuvante es en realidad una circunstancia, el desenlace final que calma psicológicamente el hambre al neutralizar a los principales oponentes y al revertir un proceso de degradación en súbito mejoramiento. Recordemos cómo al final del cuento, en el tacho de basuras de los vecinos pretendidamente pudientes, el obrero encuentra las mismas sobras de comida con que quiso calmarlo la esposa del patrón, y que él mismo desechó, en un acto de amor propio, arrojándolas en uno de los basureros del barrio residencial. Esta comprobación imprevista revierte el sentido de la comparación con los vecinos supuestamente ricos, puesto que los anula como oponentes al presentarlos en su verdadera situación de indigencia económica, y más aún, moral, al degradarse no sólo a comer restos ajenos, sino a presumir de pudientes con los desechos de los demás. Los párrafos claves de la intriga y su desenlace son los siguientes:

1º. el obrero recibe y desecha las sobras:

"su mujer entra con un paquete envuelto en papel de estrasa, me lo da, ni escucho lo que me dice, lo acepto en silencio mientras el patrón vuelve a sentarse y hurgar o se hace de hurgar en su escritorio dándome a entender que ha terminado conmigo; salgo con el paquete en brazos, el aire frío hiela la transpiración de mi frente, siento necesidad de desahogarme con algo o con alguien; ¿y esto qué será?; abro a los manotazos el envoltorio y hay pedazos de milanesas mezolados con una ensalada casi rancia ya, papas mordidas, carnes despreciadas, dos puñados de papas fritas, un puchero entero pero con el caracú sorbido; sin vacilar vuelvo a envolverlos y con toda la furia posible los arrojo en el primer tacho con que tropiezo; camino dos, tres, cuatro pasos, lo pienso mejor, los desando, alzo con toda mi bronca otra vez el dichoso paquete y ahora voy y lo tiro en el tarro grande que a la puerta del patrón ya está listo esperando el camión basurero del amanecer" (67).

2º. el obrero, desquiciado, descubre la treta de los vecinos:

"Me abalanzo de un salto sobre el tacho y sin cuidarme de que me estén mirando me pongo a hurgar la basura, abro a las apuradas el primer paquete envuelto en diarios viejos y son sólo cáscaras de naranjas y mandarinas, pero al deshacer el siguiente los trozos de milanesas mezclados con la ensalada casi rancia ya, las papas mordidas, las carnes despreciadas, los dos puñados de papas fritas, el puchero entero del caracú sorbido van uno tras otro cayendo de mis manos inmóviles semienvuelto en el mismo papel de estraza sin que yo haga el mínimo ademán de contenerlos o alzarlos desde la veda llena de tierra" (68).

3.2.1. 2.- Oponentes.

Como los adyuvantes, los oponentes también se encarnan en circunstancias o personajes. Entre las circunstancias desfavorables, el nuevo trabajo que desde hace unos días tiene el obrero, y que es en sí mismo un acontecimiento positivo, se convierte en obstáculo para el proceso de mejoramiento por cuanto que el no conseguir cobrar la paga por ese trabajo es un modificante que convierte en negativo el signo de este acontecimiento:

"Para mayor desgracia aunque desde hace más de seis días trabajo para una cortada de ladrillos, cargando los camiones en la fábrica y descargándolos en las obras, hasta la fecha el patrón no me ha pagado ni cinco, no he podido sacarle ni un peso partido por la mitad" (69).

El aplazamiento del pago, narrado por el obrero, es reafirmado en el párrafo inmediato con la transcripción textual de los argumentos del patrón, quien, envalentonado, hace preveer, por el tono, que el aplazamiento del pago va a ser largo:

"vuelva mañana, a mí el gobierno tampoco me paga, no tengo plata, se lo juro, esperemé unos días más, no niego que le estoy debien-

do, le pagaré hasta el último centavo, qué se cree, no acostumbro a trampear a nadie, usted no es el único que tiene que cobrar"(70).

Otra circunstancia oponente en cuanto retarda la función cardinal de "lucha contra el hambre" es el amor propio mantenido sobre todo por el jefe de la familia, y aceptado a regañadientes por la mujer. Ese amor propio es la dignidad que conserva como último tesoro cuando ya no tiene nada, y el resorte que lo detiene al límite para no avalanzarse sobre las sobras ajenas cuando el hambre es crítico:

"yo sobras no como de nadie, y mi familia menos, que se las pierdan ya saben dónde" (71).

El resentimiento y la rabia del agente (el obrero) hacia el oponente (el patrón) están contenidos en la expresividad de ese final agresivo y soez.

Entre los actores o personajes el principal oponente es la nueva pareja de vecinos recientemente instalada en el barrio, que no tienen más comunicación con sus vecinos que la ostentación de su opulencia por medio de sus idas al mercado y de la exhibición del tacho rebosante de sobras de comidas. Al enrostrar su opulencia con un lenguaje sin palabras hecho de altanería y ostentación se constituyen en los principales adversarios, no sólo del obrero y su familia, sino de los demás habitantes del barrio, sumidos todos en la indigencia:

"Nada sería si ellos también se hubiesen acomodado a nuestro modo de vida; pero no, además de no darnos ni la hora son los únicos que comen todos los días; y cómo comen: según se comenta, platos exquisitos y carísimos. Antes de su llegada era más fácil sobrellevar las peores privaciones al saberlas rutinarias y compartidas" (72).

El resentimiento que la actitud de los nuevos vecinos provoca en el actor-narrador, lo indican los apelativos despectivos y connotaciones ren

corosas con que éste se refiere a ellos: "esos viejos" (73) "esos cosas" (74) "el viejo" (75).

Otros actores oponentes son los hijos del obrero que, acosados por el hambre, se vuelven ellos mismos un tácito reclamo:

"Cuando miro a mis hijos deambular desorientados, no quedarse tranquilos en ningún sitio perseguidos por las ganas tenaces, reclamar de una sola, larga, lastimera mirada lo que no puedo darles, me asaltan deseos de ir a hablarles, de golpearles la puerta y suplicarles que si ellos comen tan bien todos los días se compadezcan alguna vez no de mi mujer ni de mí, sino de estas pobres criaturitas; menos mal que logro contenerme" (76).

También su mujer se convierte en oponente al unirse a los reclamos. Primero sin decir palabra pero con una actitud elocuente de reproche, descarga en febril actividad el resentimiento contenido:

"mi mujer, mirándome de reojo cada vez que pasa por mi lado, ahora aprovecha para lavar, secar, volver a lavar, acomodar, desacomodar y volver a acomodar el servicio gastado" (77);

"mi mujer intenta preguntarme o reclamarme o secretearme algo y no se decide, da vueltas sin terminar de animarse; se traga las palabras y sigue muda barriendo enérgicamente el piso de tierra" (78).

Luego explícitamente y con violencia la mujer expresa sus reclamos con ademanes y lenguaje incontinentes:

"entonces mi mujer abre la puerta de un golpe y comienza a voracearme, a insultarme, a maldecirme totalmente fuera de sí" (79).

La esposa del patrón, al entregarle "caritativamente" el paquete con sobras de comida, es otro oponente pues, lejos de mitigar los males con su ingenua y mezquina caridad, lo que logra es exacerbar el rencor del obrero que se siente menospreciado en su pobreza y subestimado en su dignidad:

"su mujer entra con un paquete envuelto en papel de estrasa, me lo da, ni escucho lo que me dice, lo acepto en silencio mientras el patrón vuelve a sentarse y hurgar o se hace de hurgar en su escri-

torio dándome a entender que ha terminado conmigo; salgo con el paquete en brazos, el aire frío hiela la transpiración de mi frente, siento necesidad de desahogarme con algo o con alguien; ¿y esto qué será?; abro a los manotazos el envoltorio y hay pedazos de milanesas mezclados con una ensalada casi rancia ya, papas mordidas, carnes despreciadas, dos puñados de papas fritas, un puchero entero pero con el caracú sorbido; sin vacilar vuelvo a envolverlos y con toda la furia posible los arrojo en el primer tacho con que tropiezo" (80).

Un esquema de los actantes en el cuento "Las sobras", desde la perspectiva del agente-narrador, agrupa a aliados y adversarios de la siguiente manera:

Agente: obrero { en situación de indigencia
busca calmar el hambre de su familia

Ayudantes { circunstancias { miseria del entorno → resignación
desenlace: revierte la degradación en mejoramiento
actores { mujer del obrero { solidaridad en la desgracia
y su familia { solicitud para calmar el hambre con lo que sea
vecinos { solidarios en la desgracia
comparativamente { en iguales } condiciones
en peores }

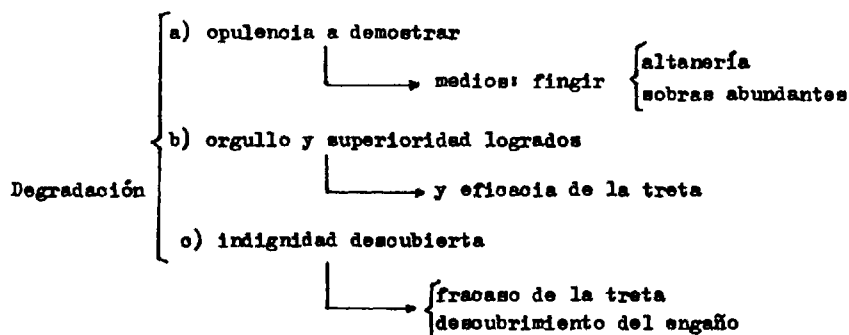
Oponentes { circunstancias { aplazamiento de la paga en el nuevo trabajo
amor propio y dignidad que le impide recurrir a las sobras ajenas
actores { pareja de nuevos vecinos: ostentosos de su opulencia
hijos del obrero: con su mudo reclamo
mujer del obrero: { con reproche tácito
con reproche explícito
esposa del patrón: { con falsa caridad (menosprecio y subestimación)
patrón: con incomprensión voluntaria

3.2. 2.- Roles agenciales según las distintas perspectivas.

La clasificación de los actantes en aliados y adversarios fue hecha teniendo en cuenta la perspectiva del agente-narrador que, como ya vimos en páginas anteriores, no es la única digna de ser atendida. Repetimos una cita de Bremond por lo acertado que nos parece su juicio al respecto: "La posibilidad y la obligación de pasar así por conversión de los puntos de vista, de la perspectiva de un agente a la de otro son capitales para la continuación de nuestro estudio. Ellas implican el rechazo, al nivel de análisis en que trabajamos, de las nociones de Héroe, "Villano", etc., concebidas como distintivos distribuidos de una vez para siempre a los personajes. Cada agente es su propio héroe. Sus compañeros se califican desde su perspectiva como aliados, adversarios, etc. Estas calificaciones se invierten cuando se pasa de una perspectiva a la otra. Lejos, pues, de construir la estructura de un relato en función de un punto de vista privilegiado —el del "héroe" o del narrador—, los modelos que elaboramos integran en la unidad de un mismo esquema la pluralidad de perspectivas de los diversos agentes" (81). Ateniéndonos a estas directrices de Bremond, analizamos la redistribución de los roles de adyuvantes y oponentes de acuerdo a las perspectivas de los otros actores.

3.2.2. 1.- Perspectiva de "los nuevos vecinos".

Tomamos por ejemplo la secuencia protagonizada por la pareja de nuevos vecinos ostentosos que fueron, en la secuencia anteriormente analizada, los principales oponentes. Desde su punto de vista la acción del relato los involucra en un evidente proceso de degradación:



En este proceso el principal adyuvante es la miseria del medio social que los rodea y que les permite, con recursos mínimos, sentirse superior a los demás. Como índice de esa superioridad relativa puede tomarse la vivienda de los nuevos vecinos que, objetivamente, es precaria y se reduce a "dos piezas de material", pero que, comparada con el entorno misérrimo de chabolas de materiales de desechos, cobra rango de superioridad:

"Todo empezó desde que esos viejos se cambiaron a las dos únicas piezas de material en la cuadra" (82).

Un análisis sintáctico pone de relieve al adjetivo, modificador directo "únicas" como unidad central de la significación de la frase. Un análisis conceptual cuenta con el principio de que toda escasez revaloriza un producto. Y en este contexto de edificaciones miserables las dos piezas de material cobran un valor relativo ambiente que supera ampliamente al propio valor absoluto de las mismas.

El principal oponente es el obrero que descubre, por pura casualidad, la falsedad de la vida de la pareja de nuevos vecinos, pendientes exclusivamente de las apariencias. El desenlace consiste en echar por tierra toda una trama de tretas y engaños, urdidos y mantenidos con sacrificios por la esquizofrénica pareja de nuevos vecinos: esfuerzos físicos para madru-

gar todos los días y llegar a los barrios residenciales antes que el camión recolector; esfuerzos psicosociales para sobrellevar la soledad al despreciar a sus vecinos; esfuerzos morales para vencer el amor propio y llegar a la indignidad de comer sobras y de presumir de opulentos a costa de ellas.

El esquema básico de los actantes desde la perspectiva de los nuevos vecinos es el siguiente:

agente:	{	la pareja de nuevos vecinos ostentadores	
adyuvante:	{	miseria del entorno socioeconómico	{ niños hambrientos vecinos que asaltan el tacho de basuras
oponente:	{	obrero que descubre el engaño	

3.2.2. 2.- Perspectiva de "la mujer del obrero".

Para la mujer del obrero la caracterización de aliados y adversarios difiere de los anteriores puntos de vista. Ella es paciente de una doble situación de hambre por un lado, y de desesperación por otro, al no poder calmar el hambre de sus hijos. Su perspectiva evoluciona junto con la acción del relato y adyuvantes y oponentes cambian sus papeles. En la primera parte del relato, cuando aún hay esperanzas, adyuvante es el marido con su nuevo trabajo, y adyuvantes potenciales son el patrón y la pareja de nuevos vecinos, supuestamente ricos, que eventualmente podrían ayudarla a calmar el hambre de sus hijos. El único oponente es la circunstancia de miseria con la que los compromete el destino.

En la última parte del relato, cuando las esperanzas se frustran y el hambre se intensifica, acosando con trastornos físicos a sus hijos, la situación agencial varía y hasta el propio marido se convierte en oponente.

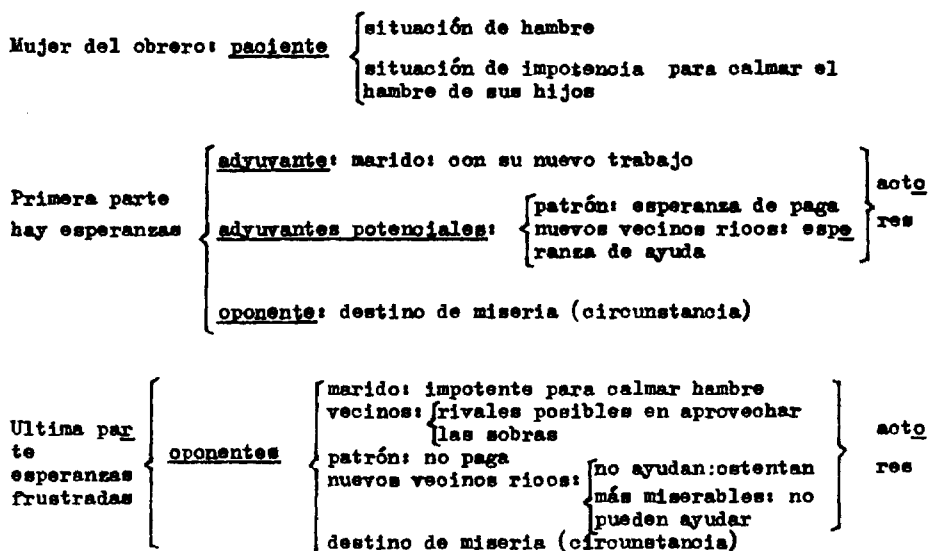
te. En el texto esta situación se hace patente cuando la mujer enrostra al marido su impotencia para solucionar el problema de la subsistencia:

"entonces mi mujer abre la puerta de un golpe y comienza a voracearme, a insultarme, a maldecirme totalmente fuera de sí" (83).

Por su parte los vecinos, antes solidarios en la desdicha, se convierten en "cómplices y rivales al mismo tiempo" (84) por cuanto que ellos lograron vencer las barreras de la dignidad al recurrir a las sobras benefactoras:

"mi mujer sí me aterroriza porque ella es capaz; no me gusta nada su forma de observar a los que abordan desesperados el tarro salvador" (85).

Un esquema, hecho desde la perspectiva de la mujer del obrero, distribuye los roles de solidarios y adversarios según dos etapas de la narración, de la siguiente manera:



3.2.2. 3.- Perspectiva del patrón.

El patrón, que en un análisis tradicional estaría incluido en la lista de "personajes secundarios", es, en realidad, aplicando la metodología estructural, héroe de su propia secuencia. Las funciones cardinales desde la perspectiva patronal son:

- a) el patrón cómodamente instalado en su mundo de seguridades.
- b) es incomodado por el obrero que plantea problemas, vitales desde su perspectiva, pero que para el patrón se reducen a mínimos inconvenientes laborables. El patrón, amurallado en sus seguridades, recibe el drama humano del obrero como uno más de tantos problemas laborables y, sin comprometerse vitalmente, despacha burocráticamente el asunto. Para resolver el problema emplea argumentos lógicos, eficaces y coherentes desde su punto de vista:

"a mí el gobierno tampoco me paga, no tengo plata (...) usted no es el único que tiene que cobrar" (86).

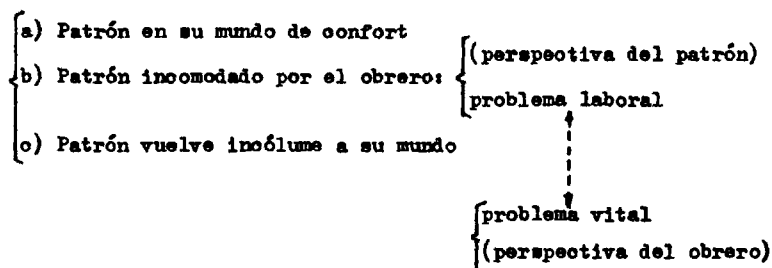
Pero estos mismos argumentos resultan injustos, tramposos y falsos desde la perspectiva del obrero y en relación con su drama familiar:

"pero señor va a hacer la semana que en mi casa no comemos o por la gente, mireme la cara si no me cree, por mi mujer y mis hijos se lo pido señor, siquiera déme algo a cuenta" (87).

- c) concluido lo que fue para el patrón un breve asunto laboral, vuelve a su mundo de seguridades y, confort y con un gesto representativo de su condición jerárquica, da a entender al obrero que el diálogo entre ellos ha terminado:

"...mientras el patrón vuelve a sentarse y hurgar o se hace de hurgar en su escritorio dándome a entender que ha terminado conmigo" (88).

El esquema de la secuencia desde la perspectiva del patrón es:



Si tomamos al patrón como agente de la secuencia, desde su punto de vista tiene dos adyuvantes que se realizan en un acto, (su mujer), y en una situación, (el confort, las seguridades, la previsión de un mundo amable y placentero en el que está inmerso). Su mujer es un aliado que le presta doble ayuda: por una parte da una solución "caritativa", encomiable desde su perspectiva, para suavizar aristas y contrarrestar una injusticia laboral. Por otra parte, coopera con este lenguaje gestual a dar por terminada la entrevista entre patrón y obrero dando vuelta la página del problema planteado.

Entre los oponentes podemos distinguir dos clases: los reales y los presumiblemente usados como pretextos, de los que nos ocuparemos más adelante.

Oponente real es el obrero que, acaparado por su problema vital, deja de cumplir con su nuevo trabajo:

"hoy ya cansado no he salido al trabajo" (89).

Con esta actitud perjudica los intereses laborales y económicos del patrón convirtiéndose en un peligroso adversario con el que el patrón trata de negociar.

3.2.2. 4.- Proceso de negociación.

Como lo apunta Bremond "la negociación" que hace del adversario un aliado se define por un intercambio de servicios, al que se puede llegar tanto por medio de la "seducción" como de la "intimidación". "Si elige la seducción, -dice textualmente el estructuralista francés-, se esforzará por inspirar el deseo de un servicio que quiere ofrecer a cambio del que pide; si elige la intimidación, se esforzará por inspirar el temor de un perjuicio que puede causar, pero también evitar, y que puede así servir de moneda de cambio para el servicio que desea obtener" (90). En el caso que nos ocupa el agente (o patrón) emplea ambos tipos de negociación, encadenados uno detrás de otro; primero trata de seducir e inmediatamente intimida como medio más eficaz de asegurar la negociación:

"aún no he cobrado, qué mala suerte, ¿usted sabe?, por favor esperemé algunos días más, la situación se ha puesto muy difícil, no paga nadie, a propósito, ¿por qué no me salió hoy a trabajar?, oiga, no me haga eso, no me falle que me perjudica, si quiere trabajar conmigo, trabaje, si no dígamele y listo, hay que ser un poco más responsable" (91).

El proceso de seducción se cumple en dos movimientos: En el primero, el patrón hace partícipe al obrero de sus problemas patronales y solicita su comprensión:

"aún no he cobrado, qué mala suerte, ¿usted sabe?, por favor esperemé algunos días más, la situación se ha puesto muy difícil, no paga nadie"

El segundo movimiento incluye a su vez dos partes: una pregunta que revela una actitud paternalista:

"¿por qué no me salió hoy a trabajar?"

Y luego un ruego en el que adopta, él también, el papel del perjudicado:

"oiga, no me haga eso, no me falle que me perjudica"

Esta segunda parte del segundo movimiento de la seducción sirve de transición a la segunda etapa de la negociación, definida como intimidatoria, en la que el patrón, sin decirlo explícitamente, amenaza al obrero con dejarlo sin trabajo:

"si quiere trabajar conmigo, trabaje, si no digameló y listo"

La negociación se cierra con una reprimenda que sirve para afirmar la superioridad jerárquica del patrón y su indiscutible posesión del poder y la autoridad:

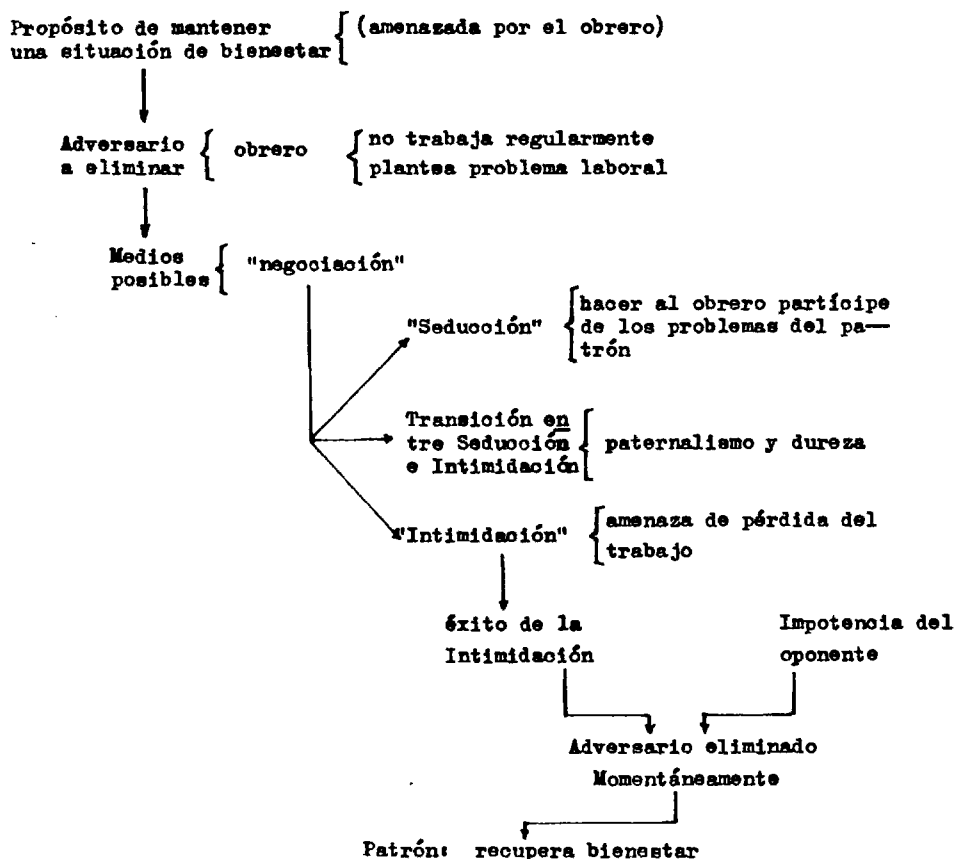
"hay que ser un poco más responsable".

Aunque no es esta la ocasión de un análisis lingüístico creemos oportuno subrayar el valor connotativo de algunos elementos lingüísticos del párrafo citado. Por ejemplo el uso pronominal del verbo salir, "no me salió a trabajar", incorrecto según la preceptiva, conlleva en este caso un significado familiar y afectivo, propio del habla vulgar. En labios del patrón, esta forma tiene una fuerte connotación de reprimenda afectuosa, y es hábilmente usada por el patrón en su propósito de reprimenda paternalista. Otro elemento de gran valor connotativo es el uso particular del sintagma "y listo" que tiene más bien un valor adverbial (podría conmutarse por "y muy bien"). Reemplaza toda una frase tácita que implica la amenaza de pérdida del trabajo, no comunicada brutalmente, sino sugerida con claridad. Podemos aducir al temor que en el emisor supone pronunciar ciertas palabras muy cargadas de significación (como por ejemplo "despido"), por lo que prefiere recurrir a tácticos sobreentendi-

dos o a eufemismos que dicen lo mismo con "mejores maneras" orales, más apropiadas a la categoría sociocultural del hablante, y que, por otra parte, dejan abierta la puerta a la negociación.

El esquema de la eliminación del adversario (el obrero) por medio de la "negociación", desde la perspectiva del agente (el patrón), es el siguiente:

Perspectiva del patrón:



Al analizar la acción de los oponentes los habíamos distinguido en dos clases; por un lado los reales, encarnados en un actor, como es el obrero, cuya dinámica de adversario acabamos de analizar. Por otro, los oponentes dudosos, que bien pueden ser oponentes reales, o, por el contrario, tratarse de meros pretextos usados por el agente como medios para conseguir su fin; en este sentido se convertirían en meros adyuvantes de los propósitos del agente. Es el caso del oponente "Gobierno" al que alude el patrón como causante, en última instancia, de la demora en el pago que perjudica al obrero:

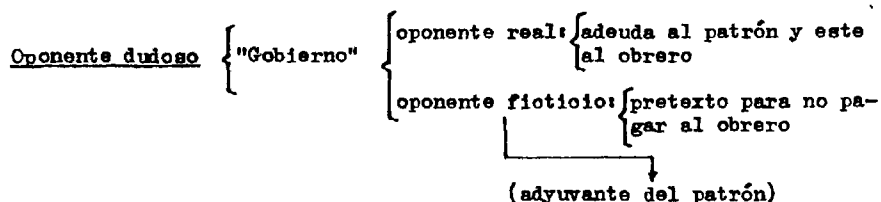
"vuelva mañana, a mí el gobierno tampoco me paga, no tengo plata, se lo juro, esperemé unos días más, no niego que le estoy debiendo, le pagaré hasta el último centavo" (92).

Convocando todas estas aparentes digresiones que no son sino investigaciones minuciosas de elementos significativamente convergentes, podemos, finalmente, intentar un esquema general de los roles actanciales según la perspectiva del "patrón" como agente de la secuencia que estudiamos:

Agente: { patrón

Adyuvantes { mujer del patrón { "caritativa" para contrarrestar injusticia laboral
coopera con su lenguaje gestual a dar por terminada la entrevista
situación { de confort, previsión, seguridades

Oponente { obrero { no trabaja: perjudica intereses económicos del patrón
plantea un problema laboral



3.2.2. 5.- Perspectiva del lector.

Para cerrar este análisis confeccionado desde los diferentes puntos de vista de los distintos agentes del relato es imprescindible estudiar el panorama agencial desde la perspectiva del lector o crítico, coincidente en este cuento con la del autor. La perspectiva del lector recoge mayoría de adyuvantes del agente-narrador, encarnado en el obrero, sobre sus oponentes. Hay adyuvantes que colaboran solidariamente y otros que, bajo las apariencias de oponentes, son adyuvantes que, por vía inversa, cooperan hostigando al agente y provocando una reacción que lo beneficia en última instancia. Los adyuvantes solidarios son pocos, entre ellos están los vecinos que comparten iguales o peores condiciones de vida, con lo que hacen más llevadera la miseria al sentirla compartida. También está la mujer del obrero en determinadas circunstancias como son la solidaridad con su marido en la desgracia y la solicitud con que calma el hambre de sus hijos, valiéndose de lo que sea: panes duros o borra de café.

Los adyuvantes indirectos que cooperan hostigando son más numerosos. Se cuentan entre ellos los hijos del obrero, al principio con sus caritas estragadas que son un mudo reclamo, luego con los ayes del dolor físico provocado por el hambre, con los llantos, la fiebre y el insomnio. También es hostigante la propia mujer con su mudo reproche o, más tarde, con

el reclamo explícito y exacerbado. Los vecinos que vencieron la última barrera del amor propio y que se convierten en "cómplices y rivales al mismo tiempo" (93) al asaltar furtivamente el rico tacho de basuras, - son, en cierto modo, adyuvantes hostigadores, por cuanto dificultan la continencia del obrero para asaltar las basuras ajenas e intensifican el conflicto al desencadenar una lógica reacción.

Desde la perspectiva del lector los oponentes, encarnados en actores, son los nuevos vecinos supuestamente ricos, enrostradores de su opulencia:

"se me hace que nos muestran sus sobras deliberadamente" (94).

Y el patrón, en cuyas manos está la solución del conflicto, pero que, deshumanizado y distante, rechaza de plano el problema humano y lo despacha fríamente como a uno de tantos asuntos laborales. La actitud "caritativa" de la mujer del patrón al entregar al obrero un paquete de sobras de comida es, en realidad, un oponente indirecto que bajo apariencias de ayuda al prójimo esconde menosprecio y subestimación.

Las fuerzas encontradas de adyuvantes y oponentes son vectores energéticos que favorecen, obstaculizan o neutralizan, según los casos, el desarrollo de la acción. Pero hay también imponderables, que llamaremos intervenciones del azar, que desempeñan un papel definitivo en la evolución de la acción. En la solución del conflicto del cuento que nos ocupa pesa más el feliz concurso de circunstancias que se dan sorpresivamente en el desenlace que la ayuda de los aliados. Desde la perspectiva del lector el verdadero adyuvante es el azar, esa circunstancia por la cual el obrero reconoce, entre las basuras de sus vecinos ricos, el paquete de sobras que le había dado la mujer del patrón y que él, en un acto de amor propio, arroja en el tacho de basuras del patrón. Con este dato inicial queda descubierto el engaño urdido por los nuevos vecinos y su verdadera condición de miseria e indigencia. Si bien este final no remedia

el hambre físico del obrero y su familia, calma, al menos, el rencor y el malestar psíquico y la tensión social que el supuesto desnivel socioeconómico había creado en el barrio.

El esquema que resume los roles agenciales desde la perspectiva del lector es el siguiente:

punto de vista: lector

Agente: obrero { en situación de indigencia
busca calmar el hambre de su familia

Ayudantes	{	principal	{ desenlace: feliz concurso de circunstancias	
		solidarios	{ vecinos: miseria compartida	
			mujer del obrero	{ solidaria en la desgracia solicitud para calmar el hambre con lo que sea
				indirectos u hostigantes

Oponentes	{	indir. directo	{ nuevos vecinos: enrostran su opulencia
		patrón: deshumanizado y distante	{ rechaza problema humano lo convierte en asunto laboral
			mujer del patrón: { menosprecio y subestimación con su actitud supuestamente "caritativa"

Las distintas perspectivas de comportamiento agencial que hemos analizado en el cuento "Las sobras" enriquecen, con su diversidad de enfoques, un esquema actantial unitivo. Esto es coherente con la opinión de Bremond que dice "Lejos, pues de construir la estructura de un relato en función de un punto de vista privilegiado -el del -"héroe" o del narrador-, los modelos que elaboramos integran en la unidad de un mismo esquema la pluralidad de perspectivas de los diversos agentes" (95).

3.2. 3.- Comportamiento agencial en otros cuentos.

Nos abstendremos de transcribir los esquemas actantiales completos de todos los cuentos que integran la obra que analizamos puesto que resultaría fatigante y, en ocasiones, reiterativo. Creemos suficiente incluir el minucioso análisis aplicado al cuento "Las sobras" y el estudio de alguna otra perspectiva, determinada en los cuentos, a nuestro parecer, más significativos.

3.2.3. 1.- "La búsqueda".

En "La búsqueda" la función dominante de búsqueda de identidad a nivel personal se da por un paulatino desentendimiento de las convenciones sociales, una actitud desprejuiciada involuntaria, un inconsciente rechazo de los pequeños prestigios y de los objetivos mediocres en los que generalmente se fundamenta la vida. Este cambio de valores trae aparejado el desclasamiento social del personaje.

Algunos indicios, como son el trabajo -empleado de oficina-, el lugar donde vive -una pensión-, sitúan al agente del relato en la clase media. La paulatina metamorfosis que se opera a lo largo de la narración lo muestra al final de la misma convertido en un mendigo, desclasado so-

cialmente, y relegado al estrato social más bajo de los parias y margina
dos.

Ya analizamos cómo este proceso de degradación desde el punto de vista de la sociedad convencional, es todo lo contrario desde el punto de vista del actante o del lector. Con esta aparente degradación externa el personaje consigue un estado positivo de autenticidad, logra la identidad de su "yo" profundo. Así pues, desde su perspectiva se trata de un irrefutable proceso de mejoramiento. En este proceso el principal oponen
te lo constituye la sociedad convencional encarnada en distintos actores: El jefe de la oficina trata de detener el proceso por medio de una licen
cia paternal para que el empleado recupere su serenidad anterior:

"El jefe me reitera que si necesito algunos días de descanso que me los tome con entera confianza hasta reponerme" (96).

Sus compañeros de oficina encarnan la mirada vigilante y condenatoria de la sociedad que el empleado quiere evitar:

"no me explico de qué me valgo para poder disimular mi angustia y evitar que los demás, por fortuna siempre muy atareados en sus es
critorios, no reparen en nada" (97).

También son oponentes la familia, con cartas en las que seguramente hay un llamado de atención, y, finalmente, el padre, que viaja ex-profeso a in
vestigar la causa de la conducta anómala del hijo y a encarrilarlo por la buena senda. Otro adversario es la patrona de pensión, que requiere un orden que se reduce casi exclusivamente a la puntualidad en el pago de las cuotas cuya violación trae el inevitable desalojo. En fin, la rela
ción afectiva de la novia y los amigos sitúan a éstos como oponentes tá-
citos de la transformación del agente.

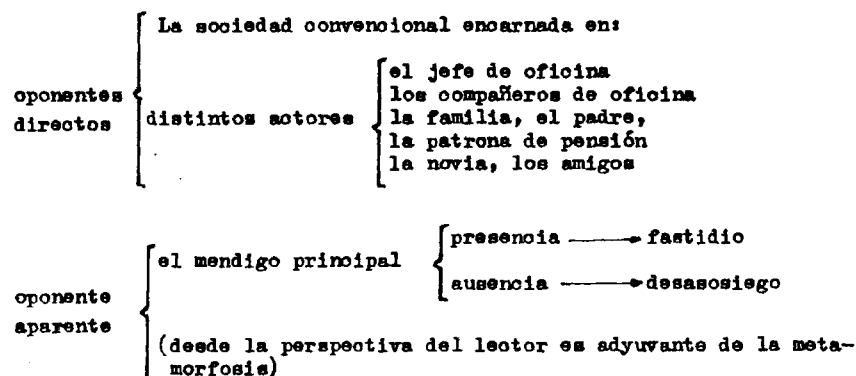
El mendigo principal entra en una categoría especial de oponente aparente. Desde el punto de vista del empleado, el mendigo es su principal oponente: cuando está presente es la causa real de su fastidio y cuando desaparece es el principal motivo de desasosiego. Pero, desde la perspectiva del lector, vemos que, en el fondo, el mendigo es el principal adyuvante del proceso de transmutación del empleado en mendigo.

Entre los adyuvantes encontramos al mendigo secundario que le oede su sitio bajo el puente. Es el primero que lo identifica en su nueva condición de mendigo, además de contribuir a la metamorfosis física del empleado en vagabundo con el cambio de sus zapatos por otros andrajosos. Otro adyuvante es "el reemplazante", el nuevo empleado que en la oficina tomó su lugar. Es el actor encargado de entregarle la moneda que lo redime de la búsqueda angustiante y que lo consagra definitivamente en su nuevo rol.

El resumen esquemático de los roles agenciales desde la perspectiva del agente del relato en "La búsqueda" es el siguiente:

punto de vista: empleado de oficina

Agente: empleado que se transmuta en mendigo

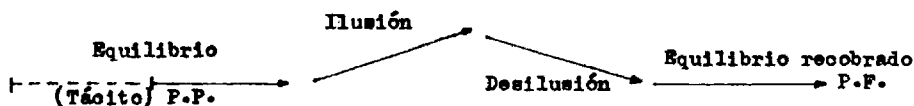


adyuvantes { el mendigo secundario { le cede el sitio
 { coopera con su transformación física
 { lo identifica como mendigo

"el reemplazante": { le entrega la moneda símbolo de liberación

3.2.3. 2.- "El último modelo".

En el cuento "El último modelo" la función dominante es la búsqueda de identidad social de una familia marginada. La acción fluctúa entre dos polos opuestos y extremos de ilusión y desilusión y alcanza, con el final, el equilibrio, que es también el tácito punto de partida de la narración. El siguiente diagrama sintetiza el comportamiento fluctuante de la acción desde el punto de partida (P.P.) hasta el punto final (P.F.):



El agente narrador es uno de los miembros de la familia, un muchacho de corta edad. Es interesante comprobar que en este cuento el agente narrador no coincide con el personaje de mayor prestigio, como ocurre en la mayor parte de los otros cuentos. Es por el contrario un miembro con escaso protagonismo familiar, uno de los hijos menores, que coopera con la economía hogareña lustrando zapatos en el centro de la ciudad.

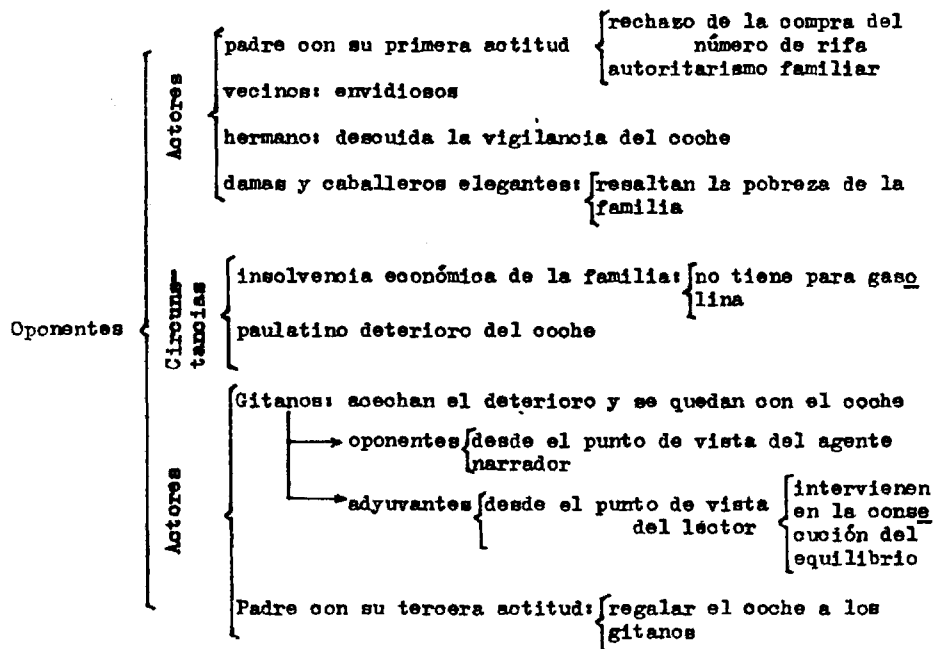
Desde su punto de vista los adyuvantes en el proceso de ilusión son la hermana, que compra el número de rifa; la madre y los hermanos, que apoyan tácita y afectivamente a la hermana; la institución que organiza la rifa y sus miembros, que entregan el premio a la familia. También el padre, con su segunda actitud de aceptación de la rifa y de dueño y señor del nuevo coche. Y sobre todo el coche último modelo en sí, convertido en objeto simbólico depositario material de la felicidad.

Los oponentes son, en primer término, el padre, con su primera actitud de rechazo de la compra del número de la rifa y su excesivo autoritarismo en el seno familiar, los vecinos envidiosos, el hermano que descuida la vigilancia del automóvil. También se convierten en oponentes, paradójicamente, las damas y caballeros de la comisión organizadora del premio, quienes con su aspecto seguro e impecable hacen resaltar la pobreza y de solación de la familia. Finalmente dos circunstancias adversas se suman a los oponentes: Una es la total insolvencia económica de la familia, que no tiene dinero para comprar gasolina cuando se acaba la que traía el coche; otra es el paulatino deterioro del último modelo, que se convierte en causa material de la angustia y la desilusión. Los gitanos, que acechan el deterioro y que finalmente se quedan con el coche, son oponentes desde el punto de vista del joven actante, aunque la perspectiva del lector los muestre como los principales adyuvantes en la consecución del equilibrio.

El siguiente cuadro esquematiza los roles agenciales en "El último modelo" desde el punto de vista del agente narrador:

Agente narrador: lustrabotas, hijo segundón de una familia pobre

Adyuvantes	{	hermana: compra el número de rifa	{	acepta el premio
		madre y hermanos: apoyo afectivo		dueño y señor del coche
		institución organizadora de la rifa: entrega el premio		
		el padre con su segunda actitud		
		el coche en sí - símbolo de felicidad		



3.2.3. 3.- "Los bultos".

En el cuento "Los bultos" la función principal es la búsqueda de identidad a nivel dual, lo que un diagnóstico psicológico llamaría traspaso de personalidad. Las perspectivas del viajero que es el agente narrador, y del contrabandista, su principal adversario, se entrecruzan, se oponen y se complementan.

Desde el punto de vista del viajero es adyuvante el aduanero que se declara antiguo amigo suyo, aunque él no le reconoce. Gracias a este concurso de circunstancias del azar evita la revisión de su equipaje y la consiguiente sanción por contrabando. Adyuvante indirecto es la familia del contrabandista que encomienda a la divinidad la protección del contrabando.

Los oponentes tienen mayor presencia y vigor en la narración. Es tan encarnados, por un lado, en un actor, el contrabandista, que delega su responsabilidad y su riesgo en un desconocido; y por otro, en un objeto, los bultos, que van personificándose progresivamente hasta terminar con una definida identidad personal, que requiere y prodiga sentimientos de rencor o afecto:

"los descubro (a los bultos) tal como los dejé, amontonados en un rincón; de golpe me siento otra vez como en un nudo ciego, y al acercármeles para acomodarlos mejor, noto en el aire como el rasguño de una desconfianza, el gruñido de dientes inamistosos, me detengo tercamente rechazado; intento varias veces aproximármeles pero me quedo en el ademán trunco de acariciar a un perro abandonado, bruscamente hostil" (98).

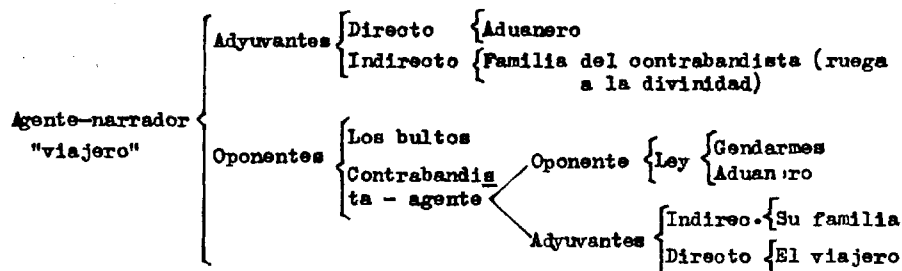
"me arrodillo junto a ellos; (los bultos) mansamente se entregan a mis manos..." (99).

Desde la perspectiva del contrabandista, los adyuvantes son el viajero, en el que intuitivamente sabe que puede confiar, y la divinidad por mediación de los ruegos de su mujer e hijos:

"La suerte que se ruega allá detrás con velitas a la virgen" (100).

Los oponentes son los gendarmes y los aduaneros que representan la ley, cuya actividad transgrede.

El esquema siguiente relaciona las distintas perspectivas del viajero y del contrabandista que se oponen y complementan:



3.3.- "Personajes innominados": constante agencial.

Es curioso comprobar que en todos los cuentos de Aparicio los personajes no tienen nombre propio. Son identificados según la relación familiar o social que mantienen respecto del agente narrador, también innominado. Esta constante responde a la sutil caracterización que hace el autor de unos seres absolutamente marginados y despojados de todo, hasta del derecho más elemental a la propia identidad, y que Blas Matamoros señala con exactitud cuando, a propósito de Los bultos, escribe: "Los sujetos de la narración no alcanzan a ser personajes, como si la reducida existencia que les concede la miseria les quitara el derecho a personificarse del todo. Se los conoce fugazmente en retazos, en hiladas. Son pasajeros, no los carga la psicología. Tan sólo ciertas situaciones críticas de la vida cotidiana (el hambre, el despojo) los arrastran a zonas límites de su propia condición" (101).

En la mayor parte de los cuentos la identificación de los personajes responde a categorías familiares: mujer, marido, hijos, hermanos, madre ("la vieja"), padre ("el viejo"), compadre, madrina, etc. El agente narrador describe las acciones o transcribe los diálogos de sus familiares nominando al personaje por la relación de parentesco que mantiene con él. Así por ejemplo, en el cuento "El último modelo", el agente-narrador, un muchacho lustrabotas hijo de una familia numerosa, presenta a los demás agentes y pacientes en los siguientes términos:

"Mi hermana entra casi corriendo con el número en la mano y mostrándolo agitada explica:
se lo compré a un churro bárbaro, ojos azules, de locura, si vieran (...) vive divirtiéndose a todos, claro, menos al viejo (al padre) que si la sorprende la hace callar (...).

Hoy no salgo a lustrar pues estoy medio enfermo, hace frío, y la vieja (la madre) me reta si me levanto (...).

Cerca de las doce me despiertan los gritos amontonados; entran mis hermanos en tropel como puestos de acuerdo; ..." (102).

La hermana, el padre, la madre, los hermanos son los personajes que mueven la acción de este cuento. Como en el ejemplo citado, la mayor parte de los agentes y pacientes que protagonizan las acciones de los relatos mantienen entre ellos una relación familiar de primer grado. Son, por ejemplo, marido y mujer en "La pila de ladrillos"; marido mujer e hijos en "Las sobras", "Barrio La Aparición", "La máquina", "De fiesta", "Agua de zanja", "Sombra del fondo", etc. Cuando aparecen personajes que no guardan relación familiar con el agente-narrador y, por tanto, no pueden ser identificados por el parentesco, la individuación se realiza por su ocupación, oficio o condición particular: Los gendarmes y el aduanero (en "Los bultos"), el viejo-mendigo (en "La búsqueda"), el conductor de autobús y la viejita "la abuela le dicen" (103) (en "Barrio La Aparición"), el patrón (en "Las sobras"), el jefe (en "La búsqueda"), etc.

Ocorre que a veces esta individuación connota matices despectivos o afectivos, según los casos, con lo que además de caracterizar al otro personaje se tipifica la relación del mismo con el agente-narrador. Así por ejemplo cuando el narrador de "Las sobras" habla de "esos viejos" o "esos cosas" refiriéndose a los nuevos vecinos, además de identificarlos, se caracteriza a sí mismo como un hablante de bajo nivel cultural (usa voces del lunfardo) y presenta una relación de desprecio y rencor con esos personajes.

También en la función apelativa de los diálogos se usan vocativos que son significativos de la naturaleza de la relación entre hablante y oyente. Así por ejemplo en "La búsqueda", el "no señor jefe, me siento bien, gracias" (104) indica la situación de subordinación y respeto del hablante (el oficinista), con respecto del oyente (su jefe). En "Los bultos", en el parlamento del aduanero al reconocer entre los viajeros a un supuesto antiguo amigo, hay un marcado tono informal de camaradería:

"¿Vos aquí?, qué hacés viejo, como te va; mirá dónde te vengo a encontrar, te acordás de mí, ¿no es cierto?" (105).

En "La búsqueda" el mendigo usa el vocativo "amigo" al dirigirse a un desconocido que aparentemente es también un vagabundo, o sea un igual, para acortar la distancia y el recelo que impone el primer encuentro y demostrar una simpática camaradería "a priori" hacia el recién llegado:

"me ocupó la casa amigo pero no interesa, metalé nomás después de todo es una compañía" (106).

En "Las sobras" el obrero reclama su paga al patrón con cierta impaciencia pero sin olvidar el vocativo respetuoso "señor" que indica subordinación y acatamiento de su categoría social inferior:

"...pero señor va a hacer la semana que en mi casa no comemos como la gente..." (107).

El patrón, por su parte, trata al obrero de usted, lo que indica corrección y formalidad para imponer una distancia y, con elegancia, evitar solidarizarse con el problema del subordinado:

"aún no he cobrado, qué mala suerte, ¿usted sabe?" (108).

Una forma apelativa curiosa que se repite mucho en "Los bultos" es el tratamiento, anticuado y rural en Argentina, de "don" por "señor" sin estar seguido de nombre alguno. En el lenguaje de Aparicio se trata del rescate de una forma rural de respeto hacia el oyente, que indica además la buena educación del que la usa:

"Me cuida los bultitos, ¿quiere, don?, vuelvo en seguida, ¿no se le ofrece nada, no?" (109).

Cuidémé mis bultitos, don, esos cinco, ¿sabe?" (110).

Cuidémé mis bultitos, don" (111).

Creemos ver dos intenciones en esta peculiar condición de personajes innominados en la obra de Aparicio. Por un lado, la falta de la individuación que da la ausencia del nombre propio podría responder a la condición de tipos generales que representan estos personajes. El lustrabotas, el vendedor ambulante de periódicos, el obrero jornalero, el "chan guero", la costurerilla, la esposa sumisa, el padre violento y arbitrario, el chiquillo pícaro, el vago, el mendigo, etc. son tipos humanos populares representativos del suburbio de cualquier ciudad, y muchas veces recogidos en la literatura de denuncia y en la picaresca.

Por otra parte, esa deliberada omisión del nombre propio está de acuerdo, como lo apuntamos al principio de este mismo apartado, con la caracterización de un medio de ignominia y miseria, cuyos personajes no tienen derecho ni siquiera a una individuación, a una identidad personal. Con este recurso el autor denuncia hasta qué punto la marginación de una clase por parte del resto del cuerpo social repercute en cada uno de sus individuos, debilitando su dignidad de persona humana, su más esencial derecho a la identidad.

3.4.- Acciones y personajes desde un enfoque psico-crítico.

3.4. 1.- Presentación de personajes.

En la presentación y caracterización de personajes, Aparicio recurre a distintas formas que se complementan entre sí para transmitir al lector, lo más eficientemente posible y dentro de la economía propia del género, la imagen psicofísica del personaje en cuestión. Utiliza, desde la clásica técnica del retrato, al mosaico desperdigado de características, que el lector debe reunir para tener la imagen total del personaje descripto. Prefiere las técnicas más ágiles como son la caracterización analítica a través de los distintos puntos de vista, muchas veces contra

puestos, de varios personajes; o la imagen compuesta a partir de indicios inconexos o de la descripción parcial de características físicas y psíquicas, dosificadas en varias entregas. Un ejemplo de economía y precisión es la descripción del mendigo secundario en "La búsqueda":

"me levanto de un salto; a los apurones, nervioso, tras varios intentos prendo otro fósforo y me doy con una cara barbuda, sucia, flaca, una risa de dientes salteados y amarillos, unos ojos astutos que me contemplan divertidos;
me ocupó la casa amigo, pero no interesa, metalé nomás, después de todo es una compañía;
el olor de su aliento me da náuseas, no hallo qué contestarle, lo miro arrinconarse, envolverse en hojas de diario, buscar la piedra que usa de almohada, acomodarse y quedarse dormido; la llama me quema los dedos; no sé si permanecer o irme horrorizado; gana el cansancio y también me duermo" (112).

En la descripción citada, de los atributos negativos puramente externos de la cara del mendigo: "barbuda, sucia, flaca", pasa a "la risa" o sea el gesto que tiene que ver con la personalidad, simpática en este caso, del individuo, aunque al hecho positivo de "la risa", lo matiza el epíteto negativo que califica a los dientes como "sucios y amarillos". Finalmente llega a los ojos, cuyos atributos positivos califican la clase de mirada "astuta y divertida" que define aspectos de la personalidad del vagabundo. La presentación integral del mendigo no sólo se realiza por medio de una descripción narrada en primera persona a manera de monólogo sino que es completada por un diálogo encabalgado, ambos de gran economía expresiva. Ataña a la descripción un primer plano físico, seguido de un plano mixto que sirve de transición. El retrato psíquico es logrado por medio de un diálogo encabalgado en el que sólo aparece el breve parlamento del hablante.

Estos tres planos del retrato abarcan el texto de la forma siguiente:

MONOLOGO DIALOGO DESCRIPTIVO	PLANO FISICO	{ "...prendo otro fósforo y me doy con una cara barbuda, sucia, flaca, una risa de dientes salteados y amarillos,
	MIXTO	{ unos ojos astutos que me contemplan divertidos;
	PSIQUICO	{ me ocupó la casa amigo, pero no importa, métale nomás, después de todo es una compañía;" (113).

Los rasgos físicos más bien negativos ocultan una mirada astuta y divertida que es la transición, con el recurso clásico de penetrar el alma por medio de la mirada, para abordar la psiquis del mendigo. Y es su propio diálogo, el que descubre varios rasgos positivos de su personalidad como son: el humor (llama "casa" a la alcantarilla); la afectividad sin prevenciones (califica como "amigo" al desconocido); la generosidad (le cede su sitio con gran naturalidad al decirle "métale nomás"), la hospitalidad (hace sentir al desconocido que no molesta sino que, por el contrario, resulta "una compañía").

En otra ocasión la presentación y paulatina caracterización de los actores se da por medio de un juego dialéctico de las actitudes opuestas de los mismos. En el cuento "La búsqueda" las personalidades del mendigo y del empleado van perfilándose a raíz de las oposiciones que surgen del mutuo contraste. El aspecto físico y la indumentaria del empleado no están descriptos por resultar innecesario insistir sobre un tipo -el de empleado público- de todos conocido como anodino y correcto. Por el contrario, la descripción del mendigo es minuciosa y se realiza desde lo exterior (como es la ropa) hacia el interior del personaje:

"Me chocó de inmediato su traza de viejo remendado, el saco grande, arrugado y roto; el pantalón gastado, deshilachándose y ya con agujeros en las rodillas, los zapatos desparejos, uno negro, marrón el otro, ambos sin trenzas, sucios, llenos de barro seco; el sombrero manchado de grasa, descolorido; pero más que todo la cara impassible, sin gesto alguno, los ojos semicerrados, la boca babosa; en la actitud paciente de estar exigiéndonos con resignada insistencia;" (114).

El primer encuentro demuestra las personalidades opuestas de ambos agentes. Por un lado el empleado tiene una actitud externa de superioridad con respecto del mendigo, pero su actuación lo revela pusilánime, con rodeos y remordimientos, acoquejado frente a una situación que lo incomoda y a la que trata, con impaciencia, de dar fin:

"No sé cómo decirle que se vaya, que esto es una oficina, que si lo ve el jefe lo hace sacar a empujones, pensé mientras lo abordaba molesto de mí mismo" (115).

Por su parte el mendigo se presenta concreto, seguro de sí, situado perfectamente en su rol de "resignada insistencia"; pide sin eufemismos ni titubeos, con el gesto más idóneo para hacerlo:

"...en actitud paciente de estar exigiéndonos con resignada insistencia (...) no me dio tiempo, quitándose prestamente el sombrero que descubrió mechones ralos y húmedos de cabellos blancos pegoteándose en su frente, me extendió la otra mano rajeteada" (116).

Sus argumentos están a la vista, son su propio aspecto físico y su paupérrima y desgredada indumentaria. No son discursivos, como en el caso del empleado, sino objetivos, concretos, directos y contundentes.

La actitud del mendigo es osada pero firme. La insistencia en el verbo "exigir" lo muestra seguro de sí y de sus derechos como mendigo, lo que, desde su superioridad, el empleado califica de insolencia:

"similar actitud de velada e insolente exigencia" (117)

"en la actitud paciente de estar exigiéndonos con resignada insistencia" (118).

Junto a la firmeza, hay otros detalles gestuales que definen la actitud del mendigo como respetuosa: se quita el sombrero antes de dirigirse al empleado y, al marcharse, agradece con un "gracias hijo". Actúa de frente y

sin complejo ni rodeos: ("me extendió la otra mano rajeteada"). Es decidido, resuelto, sin dubitaciones: ("no me dio tiempo...").

Frente a esta actitud positiva del mendigo, la reacción del empleado es negativa:

"busqué impaciente en mis bolsillos por la moneda más chica poniendo todo mi tacto en el propósito y se la di rápido como apurándolo a irse" (119).

Su actitud es intranquila y nerviosa ("impaciente"); mezquina ("la moneda más chica"); pusilánime ("como apurándolo"); no se atreve a decirle de frente que se marche pero hace lo posible para que ello ocurra. Es vergonzante y acomplejada ("torné a sentarme para seguir trabajando y aliviado de que nadie se diera cuenta...").

Damos a continuación un cuadro comparativo de las actitudes opuestas con que se presentan ambos personajes.

Empleado	Mendigo
intranquilo, nervioso	← - - - - - → Calmado y firme
("impaciente")	("exigiéndonos con resignada insistencia")
mezquino	← - - - - - → respetuoso
("moneda más pequeña")	("quitándose el sombrero" "gracias hijo")
pusilánime	← - - - - - → de frente, sin complejo
("como apurándolo a irse")	("me extendió la otra mano")
vergonzante	← - - - - - → decidido, resuelto
("aliviado de que nadie se diera cuenta")	("no me dio tiempo")
corolario	

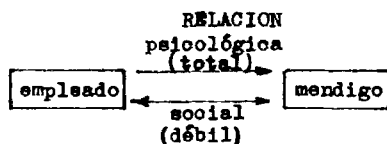
Actitudes negativas ← - - - - - → Actitudes positivas

La caracterización última de ambos personajes, más que por la descripción aislada de cada uno en particular, se define por la caracterización de la naturaleza de la relación que los enfrenta. Para el empleado, el mendigo es objetivamente un desconocido:

"alguien que apenas conozco, no le sé ni el nombre, ni dónde vive, nunca intercambiamos palabras, escasamente ese roce efímero y urgente y chau" (120).

Pero subjetivamente no puede ignorar ni desprenderse de eso que él mismo define como: "la inexplicable posesión que por su culpa se ha apoderado de mi vida" (121). El contraste es evidente entre una relación social de absoluto desconocimiento y una relación psicológica de total dependencia. El compromiso psicológico sustentado por lazos imperiosos ("algo muy imperioso me sujeta y me domina contra mis intenciones" (122)), se opone decididamente al compromiso social basado en lazos prácticamente inexistentes.

Un esquema de la relación entre empleado y mendigo subraya el contraste y la oposición entre los planos psicológico y social:



contraste entre { relación psicológica: total dependencia
relación social: total desconocimiento

oposición entre { compromiso subjetivo { lazos imperiosos
"inexplicable posesión"
compromiso objetivo { lazos casi inexistentes
"alguien que apenas conozco"

3.4. 2.- Interpretación psicocrítica.

Sabemos que, en el cuento, el desarrollo de la psicología de los personajes tiene limitaciones impuestas por las características de concentración y brevedad propias del género. Además, en la narrativa de Aparicio en particular, hemos observado que los agentes de las acciones se presentan en retazos, como si su misera condición no les diera derecho a personificarse totalmente. "Son —como dice Matamoros— pasajeros, no los carga la psicología" (123). Pero tanto las características del género como las particulares del autor no impiden sin embargo que hayan cuentos en los que el factor psicológico sea base estructurante del relato o eje de la acción. Desde una perspectiva psicologicista es factible diagnosticar, por ejemplo, esquizofrenia en el cuento "La búsqueda", traspaso de personalidad en "Los bultos" o enajenación en "El último modelo".

Por otra parte, la interrelación entre los conflictos psico-sociales e individuales es estrecha y manifiesta en la obra de Aparicio, en la relación entre conflictividad agencial y gesto social. Prueba de ello es que la macro-función dominante de "búsqueda de identidad", que funciona en la obra a nivel social, se repite en el plano agencial individual de varios cuentos como por ejemplo en "La búsqueda" del libro Los bultos y en "Los pasos" de Sombra del fondo.

3.4. 3.- "La búsqueda": proceso de dependencia psicológica.

Desde una perspectiva psicologicista "La búsqueda" (124) es un típico conflicto de búsqueda de identidad a nivel personal. En un segundo nivel de interpretación, el cuento es el proceso de introspección de un individuo que persigue su "yo" auténtico. El mendigo encarna, en este sentido, el "alter-ego" del personaje narrador, cubierto por el empleado

en la primera parte del proceso. El empleado sufre una dependencia psicológica del mendigo que va acentuándose a medida que avanza la narración y que termina con la asunción de la personalidad de su oponente, con la definitiva metamorfosis del empleado en mendigo.

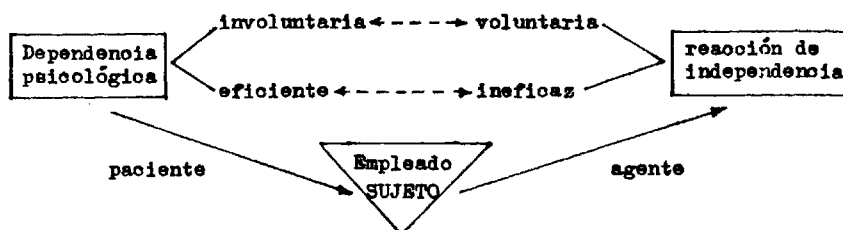
Al intentar aplicar a este cuento algunos de los elementos de análisis de la psicocrítica no pretendemos "acostar a la obra en un sofá" para psicoanalizar a sus personajes ni tampoco a través de ella, hacer un diagnóstico psicológico del autor. Simplemente deseamos describir la riqueza psicológica de una gestación artística y señalar la capacidad del autor para tomar conciencia y transmitir aquella "locura controlada" de la que habla Kris cuando dice que el arte pone en juego mecanismos psicóticos, pero mientras el artista participa de ellos de manera reversible, es decir que puede voluntariamente salir de ellos, distinguirlos de la realidad, el demente es dominado por ellos sin la posibilidad de retorno (125).

Aplicando términos de Todorov, el "predicado de base" de la relación de los agentes del relato es la búsqueda obsesiva de identidad, elocuente título del cuento. La búsqueda es fácilmente identificable con los ejes del "deseo" y de "la participación" (126). En la relación sujeto-objeto el empleado, que es el sujeto, busca obsesivamente al mendigo, objeto en este caso, hasta que finalmente se convierte en él, y transmuta, a su vez, al objeto en sujeto de la relación.

La dependencia psicológica del empleado hacia el mendigo se da en etapas de gradación ascendente, sistemáticamente interrumpidas por procesos opuestos de independencia fallida, cuyo objetivo es dificultar la sucesión, con lo que se da mayor fuerza a la etapa siguiente.

Si aplicamos al cuento de Aparicio lo que en su técnica de psicocrítica Charles Manson llama "análisis musical", y, a partir de las constan-

tes estudiamos "los temas" (127), deducimos dos temas básicos que, enca-
denados en un juego dialéctico, hacen avanzar el conflicto. Estos "te-
mas" opuestos y complementarios son, por una parte, la dependencia psico-
lógica que se impone al personaje en contra de su voluntad y que actúa
de forma eficiente; y por otra, la reacción de independencia del mismo
personaje que es voluntaria pero fallida en su eficacia.



3.4.3. 1.- Dinámica dialéctica de dependencia y reacción.

Los pasos de la dependencia psicológica siguen una curvatura ascen-
dente, hostigada sistemáticamente por las reacciones del personaje. Estas
reacciones, que se realizan en el plano volitivo y consciente, tienen, sin
embargo, menor fuerza que la dependencia, que es involuntaria. La presen-
cia del mendigo, casi inadvertida en el primer encuentro, llega a conver-
tirse, hacia el final, en "rito obsesionante" (128). Entre ambos extremos
hay una serie de instancias intermedias que se realizan en una dinámica
dialéctica de dependencia y reacción, cuyos pasos consignamos a continua-
ción:

Primer paso: Indiferencia:

- a) Dependencia: nula. Actitud indiferente del empleado que se refu-
gia en el sujeto plural "nuestros":

"Los que estábamos trabajando levantamos los ojos apenas un
instante al notarlo así, de pie, la mirada perdida y enco-
giéndonos de hombros al descartarlo como cliente continua-
mos febriles con nuestras tareas" (129).

- b) Reacción: es automática y casi inconsciente, consiste en continuar con la tarea.

Segundo paso: Intranquilidad:

- a) Dependencia: apreciable en el efecto particular que la presencia del mendigo causa en el empleado quien no puede permanecer indiferente como los demás sino que, en contra de su voluntad, debe ocuparse del mendigo. La presencia del mendigo altera por unos segundos el estado de ánimo del empleado introduciendo una sensación de intranquilidad. Es además causante de la primera interrupción de la rutina.

"Sin embargo, para mí fue distinto, me quedó como una espina de intranquilidad, mezcla de malestar, temor, fastidio, duda, y no tuve más remedio que mirarlo de nuevo, dejar contra mi voluntad el lápiz sobre la suma rota y acercarme tratando de pasar inadvertido para los demás" (130).

- b) Reacción: olvido inmediato. La levedad de la dependencia va aparejada al inmediato olvido una vez pasado el incidente.

"Torné a sentarme para seguir trabajando y aliviado de que nadie se diera cuenta me olvidé en seguida del asunto" (131).

Tercer paso: Rabia sorda:

- a) Dependencia: El empleado es irritado por la presencia del mendigo pero es incapaz de demostrárselo o comunicárselo.

"Pero al día siguiente, casi a la misma hora y al levantar distraído los ojos lo hallé otra vez igual que antes, parado, estático, el rostro inexpresivo, mirando el infinito, las manos sueltas a los costados; sentí una rabia sorda, lo insulté para mis adentros, corrí la silla sin importarme hacer ruido y llamar la atención para irlo a botar, qué se cree el vago éste, que vaya a trabajar antes de andar perturbando en las oficinas; sucedió lo mismo, me alargó la mano al par que se sacaba el sombrero; me comí mis palabras y le alcancé de mala gana otra moneda apurándolo a irse, deseando que se fuera" (132).

La intensificación de la dependencia es indicada por la intensidad del desagrado que causa la presencia del mendigo, la reacción violenta de insultos mentales y modales bruscos, la impaciencia por terminar con la presencia que lo perturba.

- b) Reacción: tardanza en olvidar. La intensificación de la dependencia tras como consecuencia una cierta demora del olvido, una mayor duración de la perturbación:

"Tardé más en olvidarme" (133).

Cuarto paso: Descontrol interior:

- a) Dependencia: contrariedad porque la presencia del mendigo lo toma desprevenido. Con gran prisa y maldiciéndolo en su fuero interno sale a despedirlo con el único gesto con que se atreve a hacerlo que es dándole la limosna. Descontrolado, al no encontrar monedas, le da una suma excesiva.

"Al otro día igual, la misma postura, a horario podría decirse; me levanté en el acto con el mayor silencio y lo más impreviamente posible, maldiciéndolo, le di cien pesos que fue lo único que pude encontrar en mi búsqueda desesperada por monedas; caramba, no haberme prevenido. El viejo, los ojos desmesurados, verificó incrédulo el billete, y sin arriesgar palabra por el apuro, se fue seguramente temeroso de que me arrepintiera; nadie, menos mal, notó nada" (134).

- b) Reacción: sólo olvida con la ausencia. Consigue aliviar la tensión cuando el mendigo se ausenta.

"suspíré con alivio al sentarme y reanudar mis cálculos"(135).

Quinto paso: Rutina angustiante:

- a) Dependencia: la rutina intensifica la dependencia hasta convertirla en rito obsesivo. El tiempo psicológico de la angustia no se puede medir con precisión:

"Desde entonces he pasado ya ni sé cuánto tiempo sin que el viejo fallara jamás, siempre con los mismos guiñapos, zapatos averiados y dispares, igual sombrero, idéntica postura, similar actitud de velada e insolente exigencia, con frío, con calor, con viento, con lluvia, casi siempre a la misma hora, las palabras usuales en el hilo gangoso y lastimero de su voz, gracias hijo que Dios te ayude" (136).

- b) Reacción: imposibilidad de olvidar. Obsesión:

"Empero aquella moneda que yo rabiando le entregaba para que se fuera y nos dejara tranquilos no sea que lo pille el jefe, se ha convertido paulatinamente para mí en rito obsesivo; día a día todas las mañanas no veo la hora de que aparezca en el umbral" (137)

Sexto paso: Malestar físico:

- a) Dependencia: la dependencia psicológica le produce un malestar físico:

"Hasta tengo fiebre (...) es un sufrimiento que incluso me deprime físicamente" (138).

- b) Reacción: olvido = felicidad. Al librarse de la presencia del mendigo experimenta felicidad por el resto del día:

"...recién me pasa cuando el viejo se aleja satisfecho, entonces siento un desahogo feliz, íntimo, al saberme librado por lo menos para el resto del día" (139).

Séptimo paso: Dependencia total:

- a) Dependencia: se intensifica; no sólo le obsesiona la presencia del mendigo sino también su imagen cuando está ausente. En el plano temporal la obsesión no lo abandona ni domingos ni feriados:

"Cómo será que ni los domingos ni los feriados consigo librarme totalmente de esta dependencia obstinada, pues si no el viejo en persona es su imagen la que me asalta implacable, sin darme tregua" (140).

- b) Reacción: propósito fallido de enmienda. A la actitud de dependencia total corresponde también la mayor intención, fallida, de liberación:

"Me duermo tranquilizado, con el firme ánimo de no darle nunca más importancia y hasta de improviso bien dispuesto a terminar mañana drásticamente con este asunto, oiga no me comprometa, yo no soy tan pudiente como usted lo oyes, no me alcanza para darle plata todos los días, así que ya sabe, no quiero verlo de nuevo por aquí, mándese a mudar de inmediato, no me obligue a llamar a la policía y hacerlo meter adentro por vago; me duermo bien resuelto. A la mañana siguiente me despierto, mi resolución está hecha trizas" (141).

Octavo paso: Comoción psico-física:

- a) Dependencia: nerviosismo extremo con signos físicos de desasosiego:

"la inquietud que ya comienza a invadirme; en vano, ni bien entro a trabajar soy un manojo de nervios excitados, estoy inseguro, sobresaltado, traspiro" (142).

- b) Reacción: el único alivio diario consiste en darle la moneda:

"así estaré, como todos los días, hasta darle la moneda"(143).

Noveno paso: Cambio de hábitos:

- a) Dependencia: Cambia sus hábitos en pos de la obsesión que lo domina:

"No he tomado vacaciones, ni siquiera he faltado cuando estuve con gripe por temor de que él viniese y tuviera por mí culpa que hacerme sacar a empellones"

- b) Reacción: deseo de huida. Deseo mental de huida, más psicológica que real, truncado por la realidad imperiosa de la obsesión:

"He pensado en renunciar, en volver a mi pueblo o irme a otra ciudad, pero algo muy imperioso me sujeta y me domina contra mis intenciones" (144).

Décimo paso: Descontrol:

- a) Dependencia: muestra externa del nerviosismo producido por la dependencia obsesiva:

"me comeré las uñas hasta el mismo instante en que aparezca el maldito viejo" (145).

- b) Reacción: olvido imposible. Cumplimiento del rito con gran diligencia, marcada por la palabra "corra". Total desorientación en cuanto al comportamiento a seguir:

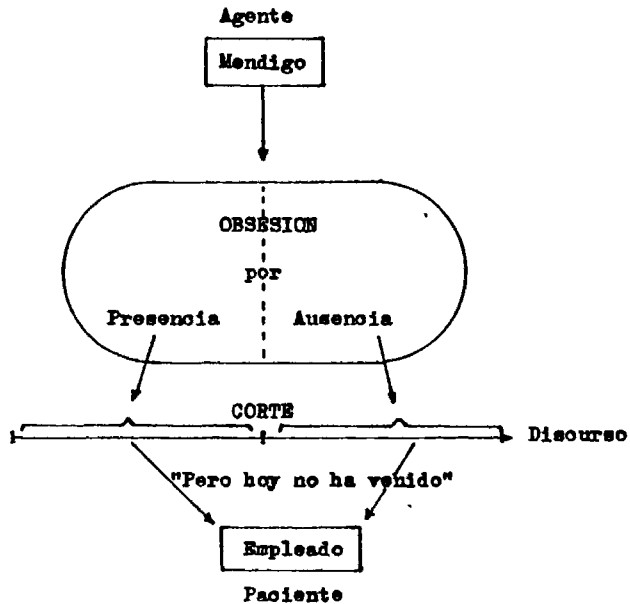
"hasta el mismo instante en que aparezca el maldito viejo y yo corra a cumplirle. No sé qué hacer..." (146).

En este último paso de la elipsis ascendente hay un corte drástico de esa rutina que ha ido cobrando intensidad. La obsesión por la presencia del mendigo en persona o por la presencia de su imagen cambia súbitamente en obsesión por su ausencia:

"Pero hoy no ha venido; toda la mañana sobre ascosas, peor que si estuvieran por interrogarme en la policía, o tomarme examen, o darme el despido; sin poder trabajar, equivocándome a cada segundo, y el viejo no apareció en toda la mañana" (147).

3.4.3. 2.- Binomio presencia-ausencia: eje de obsesión.

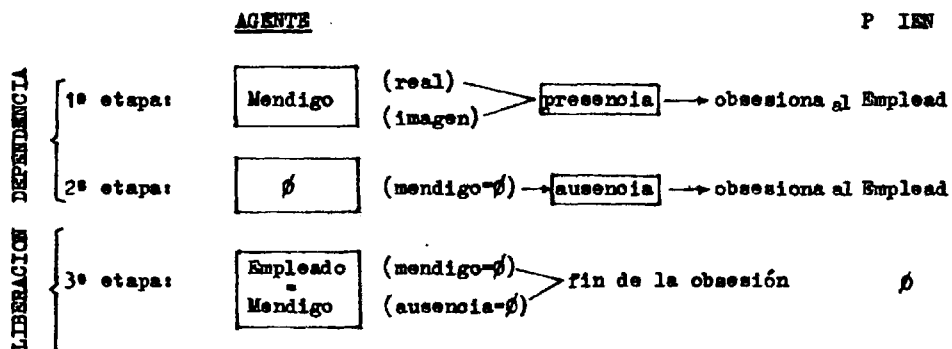
A partir de la frase antes citada, la ausencia del mendigo es el nuevo sujeto de la dependencia psicológica del empleado. El paciente de la obsesión continúa siendo el empleado, pero si hasta este punto el agente obsesionante había sido la "presencia" del mendigo, a partir de aquí será su "ausencia" la que lo exacerba y desequilibra.



Este cambio de presencia en ausencia es fundamental para la consecución de la metamorfosis final. La obsesión por la "ausencia" crea la condición necesaria de vacío factible de ser llenado. La propia persona del empleado ocupa el lugar vacante dejado por la ausencia del mendigo. El empleado se convierte de paciente en agente, logra con esto conjurar la

obsesión y consigue su propia liberación.

A continuación damos un esquema de las etapas de la dependencia psicológica relacionadas con la evolución de la metamorfosis del empleado en mendigo:



3.4. 4.- Conclusión: La búsqueda como actitud.

La obsesión alternativa por la "presencia" y la "ausencia", que hemos analizado en el plano psicológico, puede también ser interpretada como símbolo en un nivel profundo de significación. En este sentido el binomio "presencia-ausencia" se relaciona directamente con la macro-función de "búsqueda de identidad" que, subrayamos, podía ser tomada como denominador común de toda la obra de Aparicio.

Las "presencias" aparentemente salvadoras, por ser inalcanzables, irreales o falsas, enajenan a las personas o alienan al grupo social, mientras que en la "ausencia", en la asunción consciente de las carencias como identidad y como punto de partida, es donde el individuo del suburbio toca fondo y se encuentra a sí mismo y donde el grupo marginado sienta las bases para su duro camino.

Solicitados por el binomio contradictorio de presencia y ausencia la actuación de los personajes se resume en una permanente, aunque muchas

veces infructuosa, búsqueda. Pero por otra parte la búsqueda tiene un valor en sí misma, independientemente de los resultados que alcance. Ese valor positivo es la actitud vital que impide la claudicación y el abatimiento que, en un medio precario y adverso, llevarían a la aniquilación total del individuo.

La respuesta de Aparicio, al tomar partido por el mundo marginado, pareciera advertir que sólo a partir de la conciencia cabal del desamparo y del reconocimiento de la propia condición de miseria, el individuo puede emprender su búsqueda, su única alternativa de signo positivo en un medio decididamente hostil e inhumano.

Notas.

- (1) Ver sobre este tema el apartado sobre "Categorías agenciales" en Varela Jácome, Benito y otros; Nuevas técnicas de análisis de textos, Madrid, Bruño 1980, p. 40 y siguientes
- (2) Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 12
- (3) Ibidem, p. 87
- (4) Ibidem, p. 92
- (5) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Buenos Aires, Castañeda, 1978
- (6) Barthes, Roland y otros; Op. Cit, ver apartado sobre "Las acciones", p. 29
- (7) Ibidem, p. 92
- (8) Ibidem, p. 29
- (9) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit, p. 72
- (10) Ibidem, p. 73
- (11) Ibidem, p. 75
- (12) Ibidem, p. 69. El paréntesis es nuestro
- (13) Ibidem, p. 72
- (14) Ibidem, p. 76
- (15) Ibidem, p. 76
- (16) Ibidem, p. 79
- (17) Ibidem, p. 19
- (18) Ibidem, p. 72 - 73
- (19) Ibidem, p. 78
- (20) Ibidem, p. 78
- (21) Barthes, Roland y otros; Op. Cit, p. 92 a 97
- (22) Ibidem, p. 96 a 102
- (23) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit, p. 76
- (24) Ibidem, p. 77
- (25) Ibidem, p. 75
- (26) Ibidem, p. 78
- (27) Ibidem, p. 72
- (28) Ibidem, p. 69
- (29) Ibidem, p. 70
- (30) Ibidem, p. 73
- (31) Ibidem, p. 73
- (32) Ibidem, p. 72
- (33) Ibidem, p. 73
- (34) Ibidem, p. 77
- (35) Ibidem, p. 80
- (36) Ibidem, p. 81
- (37) Barthes, Roland y otros; Op. Cit, p. 21
- (38) Bremond, Claude; "La lógica de los posibles narrativos" en Ibidem, p. 87
- (39) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit, p. 69
- (40) Barthes, Roland y otros; Op. Cit, p. 19
- (41) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit, p. 69
- (42) Ibidem, p. 70
- (43) Ibidem, p. 71
- (44) Ibidem, p. 71 - 72
- (45) Ibidem, p. 74
- (46) Ibidem, p. 75
- (47) Ibidem, p. 77

- (48) Ibidem, p. 80
- (49) Ibidem, p. 18
- (50) Ibidem, p. 19
- (51) Ibidem, p. 19
- (52) Ibidem, p. 23
- (53) Ibidem, p. 29
- (54) Ibidem, p. 57 a 61. Ver monólogo interior
- (55) Ibidem, p. 93
- (56) Barthes, Roland y otros; Op. Cit. p. 12 - 13
- (57) Ibidem, p. 29 - 30
- (58) Ibidem, p. 90 a 92
- (59) Aparicio, Carlos Hugo; Sombra del fondo, Buenos Aires, Legasa, 1982
- (60) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 44
- (61) Ibidem, p. 43 - 44
- (62) Ibidem, p. 44
- (63) Ibidem, p. 43
- (64) Ibidem, p. 51 - 52
- (65) Ibidem, p. 47
- (66) Ibidem, p. 45 - 46
- (67) Ibidem, p. 51
- (68) Ibidem, p. 53
- (69) Ibidem, p. 48
- (70) Ibidem, p. 48
- (71) Ibidem, p. 51
- (72) Ibidem, p. 43
- (73) Ibidem, p. 43
- (74) Ibidem, p. 44
- (75) Ibidem, p. 53
- (76) Ibidem, p. 48
- (77) Ibidem, p. 44
- (78) Ibidem, p. 48 - 49
- (79) Ibidem, p. 53
- (80) Ibidem, p. 51
- (81) Bremond, Claude; "La lógica de los posibles narrativos" en Barthes, Roland y otros; Op. Cit., p. 92
- (82) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 43
- (83) Ibidem, p. 52 - 53
- (84) Ibidem, p. 49
- (85) Ibidem, p. 48
- (86) Ibidem, p. 48
- (87) Ibidem, p. 50
- (88) Ibidem, p. 51
- (89) Ibidem, p. 48
- (90) Bremond, Claude; Op. Cit, p. 97
- (91) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 50
- (92) Ibidem, p. 48
- (93) Ibidem, p. 49
- (94) Ibidem, p. 47
- (95) Bremond, Claude; Op. Cit, p. 12
- (96) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 75
- (97) Ibidem, p. 72
- (98) Ibidem, p. 21 - 22
- (99) Ibidem, p. 23

- (100) Ibidem, p. 15
- (101) Matamoro, Blas; "Cuentos de Jujuy. Cómo se vive en un rincón de la Argentina" en La Opinión, Buenos Aires, 26 de octubre, 1975
- (102) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 25 a 27. Los paréntesis son nuestros y aclaran el significado de "el viejo" y "la vieja" que en jerga popular proveniente del lunfardo se usan por el padre y la madre
- (103) Ibidem, p. 59
- (104) Ibidem, p. 75
- (105) Ibidem, p. 20
- (106) Ibidem, p. 78
- (107) Ibidem, p. 50
- (108) Ibidem, p. 50
- (109) Ibidem, p. 14
- (110) Ibidem, p. 15
- (111) Ibidem, p. 15
- (112) Ibidem, p. 78
- (113) Ibidem, p. 78
- (114) Ibidem, p. 69 - 70
- (115) Ibidem, p. 70
- (116) Ibidem, p. 70
- (117) Ibidem, p. 71
- (118) Ibidem, p. 70
- (119) Ibidem, p. 70
- (120) Ibidem, p. 73
- (121) Ibidem, p. 72
- (122) Ibidem, p. 73
- (123) Matamoro, Blas; Artículo citado, La Opinión, Buenos Aires, 26 octubre, 1975
- (124) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 69 a 81
- (125) Marín, Gladys C.; "Psicoocrítica e investigación literaria", en Megafón T. 1, nº. 1, Buenos Aires, julio, 1975
- (126) Todorov, Tzvetan; "Las categorías del relato literario", en Barthes, Roland y otros; Op. Cit, p. 166
- (127) Marín, Gladys C.; Artículo citado, Megafón T. 1, nº. 1, Buenos Aires, julio, 1975
- (128) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 71
- (129) Ibidem, p. 69
- (130) Ibidem, p. 69
- (131) Ibidem, p. 70
- (132) Ibidem, p. 70
- (133) Ibidem, p. 70
- (134) Ibidem, p. 71
- (135) Ibidem, p. 71
- (136) Ibidem, p. 71
- (137) Ibidem, p. 71
- (138) Ibidem, p. 72
- (139) Ibidem, p. 72
- (140) Ibidem, p. 72
- (141) Ibidem, p. 72 - 73
- (142) Ibidem, p. 73
- (143) Ibidem, p. 73
- (144) Ibidem, p. 73
- (145) Ibidem, p. 73
- (146) Ibidem, p. 73
- (147) Ibidem, p. 73

III. NIVEL TECNICO - ESTILISTICO

1. Aspectos del relato.

En el primer punto de esta tercera parte del trabajo sobre la narrativa de Carlos Hugo Aparicio analizaremos lo que la terminología estructuralista llama "aspectos" del relato y que coincide en parte con la noción tradicional de punto de vista de la narración. Ambas designaciones tienen etimologías próximas como son "vista" y "aspecto" que provienen de mirada. Todorov justifica y explica el sentido de la elección del término "aspectos" cuando en "Las categorías del relato literario" escribe: "Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de una manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Es a los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato que nos referimos con el término aspectos del relato (tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, es decir "mirada"). Más precisamente, el aspecto refleja la relación entre un él (de la historia) y un yo (del discurso), entre el personaje y el narrador" (1). En su metodología de análisis retoma con ligeras modificaciones, la clasificación de los aspectos de J. Pouillon y propone tres tipos principales:

- 1 - Narrador > Personaje (la visión "por detrás"). El narrador sabe más que el personaje.
- 2 - Narrador = Personaje (la visión "con"). El narrador sabe tanto como el personaje.
- 3 - Narrador < Personaje (la visión "desde afuera"). El narrador sabe menos que el personaje.

Como peculiaridad del segundo tipo, Todorov remarca la "visión estereoscópica" que es más compleja porque presenta la misma historia vis-

ta por distintos personajes. En un apartado especial que trata sobre la evolución de los aspectos del relato, señala la importancia del monólogo interior en la literatura contemporánea: "El artificio que consiste en presentar la historia a través de sus proyecciones en la conciencia de un personaje será cada vez más utilizado durante el siglo XIX y, después de haber sido sistematizado por Henry James, pasará a ser regla obligatoria en el siglo XX" (2).

1.1.- La visión "con" en "Los bultos".

Si atendemos a esta tipología estructuralista, en la totalidad de los cuentos de Aparicio se da la relación de igualdad entre personaje y narrador, caracterizada como visión "con", en la que el narrador sabe tanto como el personaje. El 80% de los relatos están escritos en primera persona; el narrador se encarna en uno de los personajes y da, desde su perspectiva, la visión de los acontecimientos y la descripción de los otros actores.

En el cuento "Los bultos" el narrador es el mismo agente, el viajero desprevenido que poco a poco va responsabilizándose del contrabando de su oponente. Desde su perspectiva comienza el cuento narrando la circunstancia en que vió por primera vez al contrabandista y la impresión que le causó su aspecto físico y su indumentaria. El retrato físico es completado con algunas insinuaciones sobre el carácter del retratado:

"Al sacar mi pasaje lo vi por primera vez. Me llamó la atención acaso por el chico morenito y de cabellos revueltos que tenía de la mano o por la ocurrencia de cerrar los ojos así de pie, casi al último de la fila, como si quisiera de verdad dormir; la cara quemada y tirante en los pómulos, bajo de estatura, engordado seguro por la edad y la vida disipada que denunciaba cierto sensualismo de su mirada semidormida, vestido por los baratillos y las ocasiones sin importarle el celeste ridículo del traje, grande para él; de vez en cuando sacaba el pañuelo arrugado del bol-

sillo de atrás para limpiarse la boca de no sé qué murmullos, mientras el pequeño pegado a sus piernas era la imagen de la soledad huraña que en estas regiones se trae desde la cuna. Nada más. Después lo olvidé y hubiese sido para siempre si no estuviera en este mismísimo momento acomodándose para compartir mi asiento en el tren" (3).

Como en este caso de "visión con" el narrador sabe tanto como el personaje, y por ello no puede penetrar en los secretos y en la intimidad de los otros actores, la caracterización del oponente se completa por medio de funciones secundarias como son los "indicios" y los "informantes". Por medio de funciones secundarias las primeras líneas del relato caracterizan y sitúan a un individuo desconocido para el personaje narrador pero que, curiosamente, atrae su atención. Las "informaciones" proporcionan al lector datos concretos sobre su aspecto físico:

"la cara requemada y tirante en los pómulos, bajo de estatura, engordado seguro por la edad (...) vestido por los baratillos y las ocasiones..." (4).

Conviene recordar en este punto que para Barthes las informaciones son datos puros inmediatamente significantes; no tienen significados implícitos y proporcionan un conocimiento elaborado (5) por lo que en este caso sirven para identificar al actor oponente.

Por otra parte en el retrato hay "indicios" que nos remiten al carácter del actor oponente, a su etnia que supone una cosmovisión particular, a la atmósfera en que se desenvuelven sus acciones. Recordamos que según Barthes los "indicios" tienen significados implícitos y requieren una actividad de desciframiento por parte del lector (6).

Ciertos indicios como el contenido en el fragmento siguiente:

"...la ocurrencia de cerrar los ojos así de pie, casi al último de la fila, como si quisiera de verdad dormir" (7),

nos sugieren la pasividad del carácter del contrabandista y la relación entre su temperamento estático y adormecido y el ambiente somnoliento y desolado de los pueblitos de la Puna. También nos habla de su carácter campesino y nada sofisticado la total indiferencia hacia su indumentaria:

"...sin importarle el celeste ridículo del traje, grande para él"
(8).

Otro indicio a tener en cuenta en la caracterización del contrabandista es la presencia de otro actor:

"el chico morenito (que) pegado a sus piernas era la imagen de la soledad huraña que en estas regiones se trae desde la cuna" (9).

La alusión a la tez oscura del niño relacionada con los pómulos salientes de su padre indican la etnia del actor-oponente. Se trata seguramente de un "coya", indígena habitante de la meseta del altiplano, o de un criollo, producto del mestizaje entre indio y español, pero con rasgos indígenas dominantes.

Estos datos raciales sumados a los culturales a que apunta la frase "la imagen de la soledad huraña que en estas regiones se trae desde la cuna" son "indicios" de la cosmovisión y de la manera de ver el mundo de esa comunidad a la que pertenece el personaje.

Vale la pena hacer una digresión lingüística para reparar en la importancia significativa del sintagma nominal que tiene por núcleo a "soledad" y como modificador directo a "huraña", y que resume el temperamento reservado, introvertido y casi desolado, de los naturales de la Puna.

También tiene valor indicial en la caracterización de personajes la metáfora de limpiarse los murmullos con el pañuelo. De su análisis concluimos dos niveles de funcionalidad: por un lado actúa como informante

al describir un gesto muy característico de la gente de campo en esa zona:

"de vez en cuando sacaba el pañuelo arrugado del bolsillo de atrás para limpiarse la boca de no sé qué murmullos" (10).

Por otra parte la metáfora funciona como "indicio" en cuanto que el hecho de tratar de borrar los murmullos con un gesto remite al carácter retraído y taimado adjudicado a la gente de esas regiones.

El tema de los murmullos nos sugiere además una asociación inevitable con el clima mítico de los pueblos de J. Rulfo, de esas fantápolis pobladas de murmullos cuya atmósfera tiene mucho en común con el mundo referencial de este cuento.

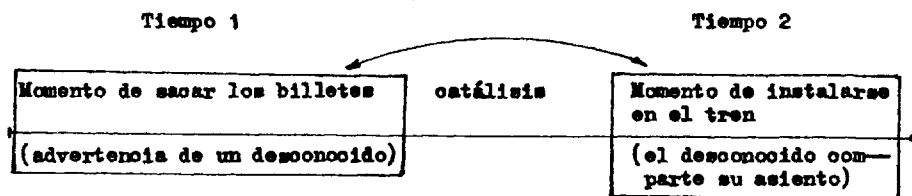
Finalmente una "catálisis" tiene la función de conectar este retrato estático de un personaje con el inicio de la acción que se desarrollará a lo largo de la narración:

"Después lo olvidé y hubiese sido para siempre si no estuviera en este mismísimo momento acomodándose para compartir mi asiento en el tren" (11).

Recordamos que para Barthes una "catálisis" es una función de naturaleza complementadora, de funcionalidad atenuada, unilateral, parásita, puramente cronológica; la describe como zonas de seguridad, descanso, lujos del relato cuya función fática es acelerar, retardar, resumir, anticipar, despistar (12). En el caso que analizamos la catálisis resume una temporalidad ausente del relato y retrotrae el presente en el que viajero y contrabandista se acomodan en el mismo compartimento del tren, al pasado próximo en que sacaron los billetes y que fue el momento en el que el viajero reparó por primera vez en el contrabandista. Esta catálisis

sis conecta dos hechos distantes en el tiempo, conexión que es en sí un preámbulo del futuro desarrollo de la acción. Por ella el agente identifica al desconocido de la fila con el que será su compañero de viaje.

El esquema siguiente muestra el papel de relacionante temporal que cumple la catálisis:



Después de haber analizado una serie de funciones secundarias que ayudan en la caracterización, volvemos a nuestro punto de partida sobre los aspectos del relato para inferir que en el cuento "Los bultos" el narrador sabe tanto como el personaje. Existe una situación de igualdad entre el narrador y el personaje que lo encarna y se da por lo tanto lo que Barthes llama "visión con". El viajero, agente-narrador, por medio de funciones secundarias, indicios, informaciones o catálisis, transmite al lector su punto de vista sobre los personajes y las acciones.

1.2.- El punto de vista en otros cuentos.

1.2. 1.- Narrador protagonista.

Habíamos dicho que en el 80% de los cuentos de Aparicio, el narrador se encarna en un personaje y narra en primera persona dando una "visión con" o igualdad de percepción entre narrador y personaje. En el

cuento "Los bultos" se encarna en lo que la exegesis tradicional llama protagonista, también ocurre esto en otros relatos. En "Las sobras", "La pila de ladrillos" y "Agua de zanja" el narrador coincide con el personaje principal que en estos tres cuentos tiene el prestigio de ser el jefe de la familia, el hombre de la casa, el obrero trabajador, el que toma las decisiones y que es quien relata los acontecimientos desde su perspectiva. En "La búsqueda" coinciden agente y narrador en el empleado que es quien cuenta, desde su visión, su propia metamorfosis, los preámbulos y consecuencias, y el rol desempeñado por el mendigo y por los otros personajes. "De fiesta" y "Sombra del fondo" son cuentos en primera persona cuyo agente-narrador es una mujer. Es interesante resaltar este dato, que por otra parte es común en literatura, porque supone un esfuerzo del escritor varón para apropiarse de la psicología femenina y dar desde ella una visión peculiar, usar un lenguaje y aplicar una observación y criterios de valoración que respondan a un denominador común femenino, ajeno, para el autor, a su íntima experiencia.

Recordamos que A. Imbert en la minuciosa clasificación de los aspectos de la narración califica como "puntos de vista efectivos" al punto de vista propiamente dicho y lo divide en dos grupos según corresponda al relato en primera o tercera persona. Llama narrador "endógeno" al que figura dentro del cuento y "exógeno" al que no aparece en él. Dentro del primer grupo de "narrador-endógeno" distingue dos posibilidades: el "narrador-protagonista" y el "narrador-testigo" (13). Si nos atenemos a esta clasificación que, a pesar de su excesivo encasillamiento, no deja de ser útil a los fines metodológicos, el punto de vista de los cuentos a que nos referimos anteriormente es el del "narrador-protagonista". El agente narrador, que a veces puede estar ciego para ciertas cosas que el lector ve, cuenta con sus propias palabras y desde su perspec

tiva lo que él siente, piensa y hace, además de describir circunstancias y acciones de los otros personajes.

1.2. 2.- Narrador-testigo.

La preferencia de Aparicio por el narrador-protagonista es marcada pero no absoluta. El narrador de "El último modelo" es un deuteragonista. Un chiquillo del montón, lustrabotas, hijo segundón de la familia protagónica, es quien nos da su visión ingenua y despreocupada, temerosa, traviesa, divertida y cariñosa de los personajes y acontecimientos. Se trata del narrador-testigo que según la tipología de Anderson Imbert, pertenece al grupo de narradores "eniógenos" porque están dentro del cuento; narran en primera persona, son testigos de acciones ajenas. Es un personaje secundario que participa de la acción desempeñando un papel marginal, no central; un personaje menor, a ojos del lector, que observa las acciones externas del protagonista. Puede estar encarnado en un amigo, vecino, transeunte, o hijo (como en el cuento que nos ocupa) y usa su "yo" para contar lo que le pasa a otro (14).

De las dos posturas que según Anderson Imbert puede adoptar el narrador-testigo: Primera, alejarse y mirar la acción en su conjunto interpretando su significado; o, segunda, acercarse fijándose en episodios y detalles más significativos, el personaje que nos ocupa adopta la segunda. Es más bien un testigo que se limita a consignar los hechos y describir las acciones de los demás personajes y las suyas propias desde su perspectiva, sin arriesgar opinión interpretativa que trascienda su condición:

"el viejo, hornó hasta enrojecerse, hinchándosele el cuello y las palabras de repente guasas y la mechoneada a la par, pobre vieja, pobre de nosotros, refugiados en un silencio común de impotencia; qué macana ha hecho; buen mozo debe haber sido el tipo que le ven

dió la rifa para gastarse así la plata sabiendo que apenas andamos, que en estas cosas, según el viejo, uno en la perra vida saca nada; además conociéndolo, si tenemos que rendirle cuenta gota a gota de lo que ganamos y ni así se lo conforma; mi hermana llora, se arrincona, se mete en su cama; nosotros comemos lo más rápido posible y como siempre en estas ocasiones nos levantamos apresuradamente y nos vamos cada cual por su veredita. Agarro mi cajón de lustra y enfilo a la plaza queriéndome olvidar del mal rato" (15).

1.2. 3.- Narrador exógeno.

El punto de vista del veinte por ciento de los cuentos restantes es el del "narrador exógeno", en el que un "yo" con diferentes grados de presencia se dirige al "tú" (lector) para hablarle de un "él" (los personajes) (16). Pero Aparicio no acude al narrador-omnisciente decimonónico, en cierta medida desgastado y pasado de moda para la actual narrativa. La perspectiva de sus cuentos sigue siendo, aunque en tercera persona, la "visión-con" señalada por Barthes, en la que narrador y personaje están en pie de igualdad. Por esto creemos, que en estos casos, su técnica coincide, salvo algunas restricciones, con la categoría de "narrador-quasi omnisciente", que señala Anderson Imbert. Según el crítico argentino, el narrador quasi-omnisciente renuncia a la sabiduría divina y restringe su saber a lo que un hombre puede ver; no entra en las mentes de sus personajes ni sale en busca de explicaciones que completen el conocimiento de lo ocurrido. Puede seguir y observar a sus personajes en los lugares más recónditos pero no puede violar la secreta intimidad de los mismos (17).

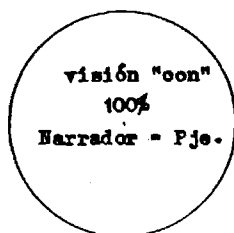
Los cuentos "Barrio La Aparición" y "La máquina" están narrados en tercera persona desde el punto de vista del narrador quasi omnisciente, aunque, como es normal en la literatura contemporánea, no es ésta la única técnica que se desarrolla en ellos. Hay por el contrario una combina

ción de distintas formas narrativas (discurso directo libre análisis interior indirecto, monólogo interior narrado, etc.) que en su interacción colectiva enriquecen la significación de los textos. En el fragmento del cuento "Barrio La Aparición" que transcribimos a continuación, el narrador cuasi-omnisciente se dirige al lector para hablar del protagonista de la historia; un vendedor ambulante de imágenes religiosas que acaba de recibir una carta de su mujer en la que le cuenta que le adjudicaron una nueva casa. La calificación de omnisciencia, aunque restringida por el "cuasi", puede inducirnos a error si no insistimos en aclarar que se mantiene la "visión con" en la que el narrador sabe tanto, y nunca más, que el personaje:

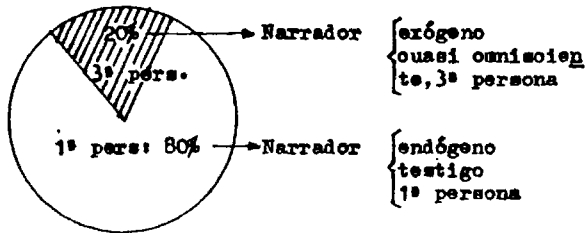
"Recordó las esperas, las malas sangres, las paciencias gastadas tras de esa casa, los interminables madrugones para hacer cola en Viviendas donde anotaban para los barrios a construirse; la gente importante a la que humildemente tuvo que acudir para que le apuraran el trámite; se alegró desde luego, aunque ya se había acostumbrado al barrio y le iba a costar mudarse a otro que ni siquiera sabía dónde era; guardó la carta en el bolsillo y después de secarse la transpiración de la frente retomó el portafolios para salir a hacer sus diarias ofertas; vendía cuadros de santos a lo largo y ancho del Ramal" (18).

El estudio comparativo de los aspectos del relato en el "corpus" cuantitativo de Aparicio nos da los siguientes porcentajes:

"corpus" narrativo de Aparicio



"corpus" narrativo de Aparicio



exógeno
cuasi omnisciente, 3ª persona

endógeno
testigo
1ª persona

2. Modos del relato.

Tomamos meramente conceptos y terminología estructuralista como punto de partida de nuestro análisis y nos referimos a "los modos del relato" que Todorov define como la forma en que el narrador nos expone, nos presenta la historia. Según palabras del formalista ruso "Existen dos modos principales: la representación y la narración. Estos dos modos corresponden, en un nivel más concreto, a dos nociones que ya hemos encontrado: el discurso y la historia.

Podemos suponer que estos dos modos del relato contemporáneo provienen de dos orígenes diferentes: la crónica y el drama. La crónica o la historia es, creemos, una pura narración, el autor es un simple testigo que relata los hechos; los personajes no hablan; las reglas son las del género histórico. En cambio, en el drama, la historia no es narrada sino que se desarrolla ante nuestros ojos (incluso si no hacemos sino leer la pieza); no hay narración, el relato está contenido en las réplicas de los personajes" (19). El mismo crítico advierte sobre el peligro de identificar taxativamente la narración con la palabra del narrador y la representación con la de los personajes y propone buscar un fundamento más profundo al problema. Para ello sigue la clasificación que hace John Austin de los modos del discurso "en constataativo (objetivo) y performativo (subjetivo)" (20). Con la aplicación de los conceptos de objetividad y subjetividad en el lenguaje se matizan y dinamizan los postulados básicos sobre este punto. Se evita además el peligro de forzar el análisis por atenerse a criterios rígidos y estrictamente formales.

2.1.- Representación y narración.

En el "corpus" cuentístico de Aparicio, diálogo y narración se combinan y entremesclan permanentemente para dinamizar y agilizar el estilo. Todos los cuentos participan de ambos modos del relato. Cualquier texto tomado al azar, así lo demuestra, como por ejemplo el siguiente fragmento del cuento "La máquina":

NARRACION (Descripto.)	{ "Prendió una velita, la puso sobre el banquito en una esquina del dormitorio; que vendiera siquiera un parquito
REPRESEN- TACION (Diálogo)	
	{ y mañana antes de nada vamos corriendo a pagar por lo me nos dos cuotas de las tres vencidas" (24)

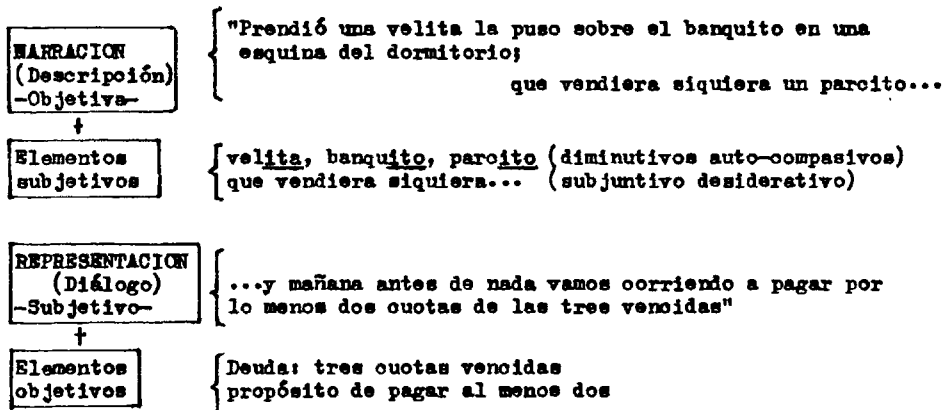
Este mismo ejemplo demuestra la contaminación que, en la práctica, sufren ambos modos del relato si rechazamos la clasificación extrínseca y estrictamente formal que acabamos de hacer y tenemos en cuenta un baremo más profundo como es el grado de predominio de la objetividad o la subjetividad.

La primera parte del ejemplo, por corresponder a la narración, tiene valor como "enunciado" y en cuanto se refiere al sujeto del enunciado debería remitir a un valor objetivo. Sin embargo el diminutivo afectivo y auto-compasivo contenido en "una velita" "el banquito", "un parquito"; y el subjuntivo desiderativo: "que vendiera siquiera un parquito", imponen una decidida carga subjetiva a lo que formalmente es una "narración" y que, por lo tanto, tendría que ser objetiva.

La segunda parte del ejemplo formalmente pertenece a la "representación". En tanto enunciación se refiere al sujeto de la enunciación y

por lo tanto debería responder (y responde) a criterios subjetivos. La subjetividad nos remite al sujeto de la enunciación: la esposa desesperada que prevee pagar urgentemente las deudas; pero este párrafo nos informa además sobre una situación objetiva que vive esa pareja, "nuestra" un hecho en el que predomina la objetividad: las dos cuotas vencidas que deberán pagar.

Luego de haber matizado una clasificación rígida, hecha desde una óptica puramente formal, creemos necesario rehacer el esquema de análisis del texto ejemplificador desde unos criterios semiológicos más flexibles y profundos:



El ejemplo, analizado desde ángulos opuestos con criterios formales y lógicos, demuestra la imbricación estrecha con que se dan, en el texto, los distintos modos del relato. La contaminación o ambivalencia de cada párrafo en cuanto a modos del relato se refiere, complica nuestro análisis pero es paralelamente sintomática de la riqueza expresiva de los textos. Esta virtud se intensifica al deducir que este ejemplo no es un

hecho aislado sino norma permanente de estilo en el corpus narrativo de Aparicio, signado por una combinación ágil de narración y representación.

2.2.- Tradición e innovación en las técnicas.

Una vez advertidos del peligro de realizar un análisis aspeotual del relato desde una óptica exclusivamente formal volvemos a ocuparnos de la técnica con el objeto de describirla y de valorar la respuesta estética que, en este campo, da el autor a su época, por medio del uso de técnicas tradicionales e innovadoras.

La agilidad de la combinación entre narración y diálogo es, como analizamos, uno de los aciertos narrativos de Aparicio. La narración en primera o tercera persona es permanentemente perforada por trozos o recortes de diálogos (en la mayor parte de los casos la réplica de una sola persona), cargados de una doble función "performativa" y "constatativa", según términos de John Austin a los que nos referimos anteriormente. La "performativa" o subjetiva es característica del diálogo y nos remite al sujeto de la enunciación, al hablante. Nos informa, directa o indirectamente, sobre su persona, modo de ser, carácter, cosmovisión, etc. La "constatativa" u objetiva se refiere al sujeto del enunciado y, aunque no es propia del diálogo, en la obra que nos ocupa aparece siempre enriqueciendo a éste. Transmite por su intermedio indicios, informaciones, valoraciones, acontecimientos que completan la narración.

Narración y diálogo se plasman por medio de técnicas tradicionales como son el discurso directo libre, muy usado en la obra, el indirecto, el informe del narrador psicólogo, la introspección, etc., que más adelante ejemplificaremos con abundancia. Pero Aparicio no permanece ajeno a las técnicas innovadoras de narrar que le son contemporáneas y que, des

cubiertas a fines del siglo XIX, se vuelven obligatorias en el XX.

Encontramos en la obra algún ejemplo de la "visión estereoscópica" aplicada por Faulkner. En ocasiones es difícil precisar dónde termina el recurso tradicional del "discurso directo libre" y dónde comienza una suerte de monólogo interior matizado y controlado. Pero lo que es indiscutible es que ambas formas combinadas entre sí y contaminadas por otros recursos, son usadas en la obra que nos ocupa.

2.2. 1.- Discurso directo e indirecto.

Para situarnos en la materia y delimitar la terminología que vamos a emplear conviene quizás recordar los esquemas que sobre las formas del discurso da Anderson Imbert en Teoría y Técnica del Cuento, y que tendremos en cuenta como guía de nuestro análisis.

Según la narración sea en primera o tercera persona el crítico argentino recurre a la antigua retórica que divide al discurso en directo (oratio recta) e indirecto (oratio obliqua). El primero reproduce las palabras de un personaje sin subordinarlas sintácticamente a las del narrador. En el segundo el narrador cita indirectamente a su personaje por medio de una construcción subordinada. Ambas formas tienen una versión menos rígida en la que se combinan mutuamente, pero siguen llamándose directo o indirecto según la preeminencia de uno u otro aspecto. Las formas combinadas son el "discurso indirecto libre" que toma del indirecto la referencia al personaje con pronombre de tercera persona y la transposición de tiempos verbales; y del directo las particularidades del habla del personaje; además de dejar de lado la frase introductoria "el dijo..." o similar. Y el "discurso directo libre" en el que el narrador pasa de la narración al discurso directo sin indicación explícita.

La última forma de discurso directo libre es una de las usadas con mayor frecuencia en la obra de Aparicio aunque, desde luego generalmente aparece combinada con las otras. Este fenómeno de contaminación, normal en el discurso, ya lo describe Anderson Imbert cuando dice: "los discursos que acabo de definir suelen combinarse en el mismo cuento, en el mismo párrafo y aún en la misma oración" (24).

Al analizar los textos de Aparicio encontramos también formas intermedias entre el discurso directo y el directo libre. En ellas el paso de la narración indirecta al estilo directo se indica por medio del recurso gráfico que consiste en bajar al renglón siguiente. Se respeta de esta manera una indicación explícita (gráfica) como en el discurso directo libre. Las formas más tradicionales, propias del estilo directo, como son los dos puntos que indican apertura de diálogo, el guión dialógico, o el "verbum dicendi", no son frecuentes, aunque en alguna ocasión el autor recurre a ellas para marcar una intención determinada.

Los textos que transcribimos a continuación, extraídos del cuento "La pila de ladrillos", son una muestra de los matices que se dan dentro del discurso directo e indirecto en la obra analizada:

1. { "Al mediodía lo primero que hace es encaramarse; porque sos un dormilón, dormís patas y todo, se te puede caer el techo encima que no sentirás nada, (...)
2. { Tranquemos con otro palo la puerta que; en la primera oportunidad tenés que arreglarla, es el colmo que ni de eso te importe;
3. { Yo estoy deshecho, macurado, tosiendo; mañana mismo buscate un albañil que no sea cartero; me voy felizmente durmiendo, y hoy al alba nos vuelven a faltar como
4. { cuarenta; soy culpable por traerla a esta calle de buscas y vividoras, un inútil que me dejó robar los ladrillos, un incapaz, un dejado, sangre de pato. Me contengo mirando el suelo, haciéndome el de buscar rastros, hasta que encuentro la huella de la carretilla" (25).

5. { "...pero la vieja menos tomada de improviso y sujetando con una eg
la mano los desperdicios que trae, con la otra temblona agarra la
mía y se me adelanta: Buena tarde, señor...hace días que pensaba
hablarlo pero no hallaba cómo, señor...usted sabe lo bien que me
van a venir para arreglar mi hornito...gracias señor" (26).

Los fragmentos del texto citado corresponden a:

- 1 y 2: Discurso directo intermedio: el narrador pasa de la narración al discurso directo con la única marca gráfica de pasar al renglón siguiente para indicar que habla el personaje.
- 3: Discurso directo libre: el narrador pasa de la narración al discurso directo sin indicación explícita.
- 4: Discurso indirecto libre. En realidad no se trata estrictamente de un discurso indirecto libre sino de una forma peculiar con algún rasgo suyo como es el hecho de respetar el habla del personaje aunque el narrador habla en primera persona.
- 5: Discurso directo en el que el sintagma verbal "se me adelanta" cumple el papel de "verbum dicendi" porque tácitamente lleva añadido el significado de "...y dice". El verbo "adelantarse" usado en sentido figurado no se refiere al hecho espacial de adelantarse, sino al temporal de tomar primero la palabra.

2.2. 2.- El fluir psíquico.

La expresión de los problemas psíquicos en literatura es tan antigua como la literatura misma, pero las técnicas usadas para esa transmisión y, por ende, las características de lo transmitido, han variado mucho y han cobrado un auge protagónico en nuestro siglo a partir del uso del monólogo interior sistematizado por Henry James.

El narrador tradicional, escribe Anderson Imbert, "habla desde fuera si está interpretando la psicología de un personaje o desde dentro si el mismo es el protagonista (...). Puesto que el narrador -omnisciente o protagonista- tiene en cuenta a un lector acostumbrado a que se le hable con claridad, su análisis no se aparta o se aparta poco de las leyes racionales y gramaticales del discurso. Aún los fenómenos psíquicos teñidos por la subconsciencia aparecen bordados sobre un bastidor muy consciente. El área de la comprensión psicológica está dominada por el lenguaje. El narrador observa los movimientos de ánimo y quiere que el lector también los vea. Esto es, el análisis interno está dedicado a un público en un lenguaje público. En consecuencia el lector no ve el desordenado fluir psíquico sino un ordenado informe sobre él" (27). Cuando ese narrador habla desde fuera interpretando la psicología de un personaje, estamos ante el narrador-psicólogo, que cuenta en tercera persona cómo son los estados de ánimo del personaje pero sin mostrarlos. Su discurso resulta claro y lógico. Encontramos ocasionalmente casos de narrador-psicólogo en los cuentos de Aparicio. El espanto de la mujer en "La máquina", ante el desenlace del problema que los acosaba, es narrado desde fuera por un observador psicólogo que describe la exaltación del personaje.

"Sin importarle el frío y la semioscuridad se sentó en el suelo y cerró los ojos irritados para aliviarse, aunque de inmediato los abrió, poniéndose de pie espantada; la máquina estaba intacta sobre el acoplado tal como él la había atado a la mañana; faltaba, en cambio, la bicicleta" (28).

También son escasos los ejemplos de análisis interior indirecto en los textos del autor que nos ocupa. En esta técnica, definida como de transición entre tradición e innovación por el crítico argentino, el autor presenta los pensamientos no formulados, íntimos y nebulosos de sus

personajes en forma indirecta con el "verbum dicendi" y el "verbum sintendi", en tercera persona (29). En el cuento "La máquina", el estado de desconcierto y de abatimiento de la mujer ante el nuevo fracaso de su marido es presentado indirectamente por medio del "verbum sintiendi": "le parecía..."

"...no quiso ni acercarse a preguntarle y consolarlo; le parecía mentira, que lo estaba soñando, que los traicionaban, no entendía por qué" (30).

De las técnicas clasificadas como tradicionales y que se ocupan del fluir psíquico, la más usada por Aparicio es quizá la introspección. Por medio de ella el narrador se auto-examina en primera persona. Su discurso es racional y sigue las leyes de la gramática (31). Un ejemplo acabado del manejo de esta técnica es el análisis introspectivo que hace el empleado, agente narrador del cuento "La búsqueda", a propósito de su dependencia psicológica con respecto del mendigo. Citamos el texto a continuación:

"Empero aquella moneda que yo rabiando le entregaba para que se fuera y nos dejara tranquilos no sea que lo pille el jefe, se ha convertido paulatinamente para mí en rito obsesivo; día a día todas las mañanas no veo la hora de que aparezca en el umbral, la tensión me desequilibra me desespera; acosado por los nervios no puedo efectuar ninguna operación. Hasta tengo fiebre, no me concentro en nada por pensar que de un minuto a otro lo veré parado allá afuera y tendré que precipitarme a darle las monedas que ya tengo separadas desde anoche antes de acostarme; no me explico de qué me valgo para poder disimular mi angustia y evitar que los demás, por fortuna siempre muy atareados en sus escritorios, no reparen en nada; es un sufrimiento que incluso me deprime físicamente, que recién me pasa cuando el viejo se aleja satisfecho, entonces siento un desahogo feliz, íntimo, al saberme librado por lo menos para el resto del día. Cómo será que ni los domingos ni los feriados consigo librarme totalmente de esta dependencia obstinada, pues si no el viejo en persona es su imagen la que me asalta implacable, sin darme tregua. De noche en mi cuarto de la pensión, tirado sobre mi cama, pienso y repienso en la inexplicable posesión que por su culpa se ha apoderado de mi vida; he dejado ya de juntarme con mis

amigos, de escribir la carta semanal a mi onsa, hasta me he peleado con mi novia; no obstante y tras afligentes conjeturas siempre llego a la conclusión de que tal vez estoy exagerando, que no puede ser cierto que viva supeditado a la perseverancia de un desconocido; busco convencerme a la fuerza de que no es más que un estado pasajero de nervios. (...)

A la mañana me desazono, mi resolución está hecha trizas, junto fuerza para desterrar la inquietud que ya comienza a invadirme; en vano, ni bien entro a trabajar soy un manojo de nervios excitados, estoy inseguro, sobresaltado, traspiro; así estaré, como todos los días, hasta darle la moneda. No he tomado vacaciones, ni siquiera he faltado cuando estuve con gripe por temor de que él viniese y tuviera por mi culpa que hacerse sacar a los empellones; hay ciertos rumores de que este año me premiarán por mi asistencia perfecta. He pensado en renunciar, en volver a mi pueblo o irme a otra ciudad, pero algo muy imperioso me sujeta y me domina contra mis intenciones; a veces me río de lo que pienso que es sólo una estúpida obiquilizada, hacerme mala sangre por alguien que apenas conozco, no le sé ni el nombre, ni dónde vive, nunca intercambiamos palabras, escasamente ese roce efímero y urgente y ohau; pero mi risa con seguridad ha de terminar sonando a falso y a hueco, y a la otra mañana me comeré las uñas hasta el mismo instante en que aparezca el maldito viejo y yo corra a cumplirle. No sé qué hacer..." (32).

El texto, situado en un punto clave del relato, sirve de visagra, de articulación entre las dos obsesiones que analizamos en el apartado 3.4.3. sobre la dependencia psicológica del personaje: la obsesión por la presencia y la obsesión por la ausencia del mendigo. La introspección hace una especie de balance psicológico del estado de ánimo del personaje. El balance cierra por un lado la obsesión por la presencia del mendigo con el saldo negativo resumido en ese "rito obsesionante" al que alude el personaje. Por otro lado abre la nueva obsesión por la ausencia del mendigo que comienza con el lastre en contra que significa la "inexplicable posesión" que sufre el personaje.

El esquema del funcionamiento de este texto como visagra de articulación entre las dos obsesiones es el siguiente:



Si analizamos esta introspección desde el punto de vista léxico, reparamos enseguida en la abundancia de términos que indican la exacerbación psicológica. A modo de ejemplo los consignamos a continuación:

"la tensión"
 "desequilibra"
 "deseespera"
 "acosado"
 "los nervios"
 "tengo fiebre"
 "no me concentro"
 "angustia"
 "disimular"
 "un sufrimiento"
 "me deprime físicamente"
 "dependencia obstinada"
 "me asalta implacable" (su imagen)
 "sin darme tregua"
 "inexplicable posesión"
 "estado pasajero de nervios"
 "la inquietud"
 "comienza a invadirme"
 "manejo de nervios excitados"
 "inseguro"
 "sobresaltado"
 "transpiro"
 "algo muy imperioso me sujeta y me domina"
 "contra mis intenciones"
 "me comeré las uñas"
 "No sé qué hacer..." (33).

Este largo listado extraído de sólo dos o tres páginas es indicador de la intensidad de la crisis psicológica que detecta el lector a través del auto-análisis del personaje. Sin embargo, aunque lo que se transmite es una crisis psicológica que termina además con síntomas de total desorientación ("no sé qué hacer..."), el discurso no es hermético, ilegible, balbuceante, sino racional y lógico y de acuerdo con las normas

gramaticales. Este hecho es el que nos lleva a definir como "introspección" a la técnica narrativa del fragmento estudiado, diferenciándola del monólogo interior.

2.2. 3.- El monólogo interior.

La principal entre estas técnicas innovadoras que revoluciona el estilo literario del siglo XX es, sin dudas, el monólogo interior, al que se refiere casi exclusivamente Anderson Imbert en su estudio, aunque hace una aclaración más general cuando dice que "Lo que hace que una técnica sea tradicional y la otra innovadora no es el aparato gramatical, sino el nivel de subjetividad: en la primera la subjetividad discurre de un modo más o menos lógico; en la segunda, desatina en frases más o menos incoherentes" (34). Conviene quizás tener en cuenta algunas observaciones sobre los alcances y las limitaciones del monólogo interior como técnica literaria que trata de transmitir un fenómeno psicológico bastante complejo como es el "stream of consciousness" traducido como "corriente de la conciencia": "Los monólogos interiores propiamente dichos -puntualiza Anderson Imbert- no explican ni comentan la idiosincrasia del personaje, sino que el personaje mismo se desmuda en silencio. Surgen de una honda fuente y por eso el narrador no los organiza ni lógicamente ni sintácticamente. En tal caso la gramática es tan floja que a través de sus grietas uno cree vislumbrar una tenebrosa subconsciencia. Si la noción de monólogo que nadie pronuncia y por tanto nadie oye es contradictoria, no lo es menos la noción de que nos acercamos a la subconsciencia. Contradicciones que las resuelve el arte de narrar apelando a ciertas convenciones que aceptamos de buena gana porque al leer un cuento el lector no está interesado en la verdad sino en la ficción" (35).

Partimos pues de la base de que el monólogo interior es un hecho literario controlado por su autor aunque su objetivo sea transmitir el descontrol, el caos, la ilogicidad, la desorganización de recónditos estados de la vida psíquica.

No nos detenemos en la distinción que hace Anderson Imbert entre "monólogo interior narrado" y "monólogo interior directo" porque nos parece una división extrínseca al monólogo como técnica en sí misma. La clasificación atañe más bien al punto de vista de ese relato expresado en forma de monólogo interior. La diferencia entre monólogo interior narrado y directo es simplemente aspectual; el primero corresponde a la "visión desde afuera" de la clasificación de Todorov, en la que el narrador sabe menos que el personaje; y el segundo a la "visión por detrás" en la que el narrador sabe más que el personaje. Nos interesa preferentemente la descripción del monólogo interior que nos permitirá reconocerlo, más o menos puro, más o menos camuflado, en los textos que analizamos: "Son técnicas que exploran los sótanos más oscuros y profundos de la personalidad lo que Leopoldo Alas llamaba "subterráneo al hablar de una conciencia". Sensaciones, sentimientos, intuiciones, visiones, deseos, temores, sueños, recuerdos, fantasías, todo sorprendido a veces en fases psíquicas anteriores al pensamiento verbalmente comunicado. El narrador no explica el "yo" desde fuera sino que lo describe desde dentro. El lector se siente en inmediato contacto con la vida representada en el cuento" (36).

Aparicio prefiere el discurso directo libre en el que narración y estilo directo se suceden fluidamente sin interrupciones aclaratorias, y logra con él una notable agilidad del texto. Pero recurre a la interrogación en los momentos críticos de gran intensidad psicológica como son, por ejemplo, el balance de la obsesión por la dependencia del men-

digo que ya analizamos anteriormente y el final, en "La búsqueda" (37).

El monólogo interior, tal como lo usaron sus primeros cultores, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner y Marcel Proust, entre otros, no es básico en el estilo narrativo de Aparicio. Pero si bien esta forma no es prioritaria ni abundante, tampoco le es ajena. En algunos pasajes de sus cuentos el desborde de sensaciones, sentimientos, temores, entresueños, oscuras presunciones, exige un desborde sintáctico o léxico que lo exprese con mayor exactitud. En estos casos hay intrusiones, breves pero efectivas, de técnicas innovadoras que se imbrican perfectamente con las tradicionales.

Es sabido que la fidelidad a una sola técnica narrativa no es común en literatura; la norma general es la combinación de varias para lograr una mayor expresividad, una mejor adecuación entre la intención estética del autor y el resultado que es la obra, el cuento o el texto que la actualizan. Citamos como ejemplo de esa técnica mixta un párrafo del cuento "La pila de ladrillos" en el que la base está dada por una narración en primera persona en la que se incluye algo de introspección y fragmentos, aunque breves y tímidos, de monólogo interior:

"un tren a la distancia se fatiga, pasa por la esquina el último ómnibus a los barquinazos; después el sueño, los ronquidos, algún rumor confuso, pasos borrándose, los ronquidos, el sueño. Cabeceo y a duras penas logro dominarme y redoblar la vigilancia rogando que venga ya, que no se demoren, me siento mal, no doy más, qué linda, blandita y tibia debe estar la cama" (38).

En ese estado de modorra y entresueño de la vigilia apenas conseguida, expresada en la frase: "Cabeceo y a duras penas logro dominarme", la voluntad del personaje se deja dominar por el sueño. En sucesión lógica pasan por la conciencia del personaje las imágenes que le proporcionan sus sentidos: "un tren", "el último ómnibus", "pasos". Pero las re-

lacionadas con el acto de dormir: "el sueño, los ronquidos" cuya intensidad es obsesiva en ese momento, vuelven reiterativamente a la semi-conciencia del personaje en una construcción simétrica:

"el sueño, los ronquidos, algún rumor confuso,
a b
pasos borrándose, los ronquidos, el sueño"
b a

Luego el texto interpone un breve análisis introspectivo de los dos movimientos opuestos que solicitan al personaje: dominio de sí por una parte y nuevo decaimiento:

"Cabeceo y a duras penas logro dominarme y redoblar la vigilancia rogando que venga ya, que no se demoren, me siento mal, no doy más".

El fin de la introspección sirve de base a una nueva asociación directa entre el cansancio que experimenta el personaje y la imagen de la cama y la idea del sueño, motivo semi consciente que emerge de tanto en tanto por medio de los recursos del monólogo interior: la reiteración, el balbuceo, la libre asociación.

En otras ocasiones, más que monólogo interior en sí, hay influencias o rasgos suyos, diluidos y atenuados pero que sin embargo denuncian su origen. Tal es el caso del debilitamiento de los nexos lógicos entre varias proposiciones juxtapuestas que conforman la reflexión del personaje en "De fiesta" y que dan la idea de pensamientos que irrumpen atropelladamente en su mente:

"Los del frente ya se deben haber ido. Las dos piezas de bloques están a oscuras. Quieren ganarnos de mano. Deben estar pintadas como locas, y qué andarán estrenando para hacernos la contra"(39).

2.2. 4.- Visión estereoscópica.

Es curioso que Anderson Imbert no la incluya en forma particular en el apartado dedicado a técnicas innovadoras, en el que se refiere exclusivamente a los distintos tipos de monólogo interior. La visión estereoscópica no es una técnica muy usada por Aparicio, sin embargo la citamos porque aunque su uso no es frecuente en la obra, la hemos detectado en alguna ocasión. Su empleo esporádico puede interpretarse tanto como una experimentación aislada del escritor, o como una infiltración de una técnica que está en el acervo cultural de la época, y que ha marcado la literatura de su siglo. El calificativo estereoscópica proviene de la jerga óptica. En óptica significa que al mirar con ambos ojos se ven dos imágenes de un objeto que, al fundirse en una, producen una sensación de relieve por estar tomadas con un ángulo diferente para cada ojo. En literatura el término se refiere a un mismo hecho o acontecimiento narrado desde las distintas perspectivas de varios personajes, cada uno de los cuales da su punto de vista particular con respecto a ese mismo acontecimiento.

Un caso de visión estereoscópica en Aparicio se da por ejemplo en un pasaje del cuento "De fiesta". La narración se desarrolla en primera persona y cuenta los preparativos ansiosos de la protagonista, madre de familia y esposa, para ir a una boda acompañada de sus hijos, mientras el padre, indiferente ante el evento, se queda en casa. La técnica más empleada en este cuento es la del discurso directo libre que combina narración y diálogo sin paso explícito de una a otra. El punto de vista de la narración es el de la mujer, agente-narrador del relato, quien juzga, añora, reflexiona, cuenta, describe, desde su perspectiva particular. Así por ejemplo su apreciación del baile de los novios es de un

sentimentalismo cursi que, por lo ingenuo, inspira hacia ella una entrañable compasión:

"Llegamos al frente en el momento en que los novios van a empezar el vals. La gente de adentro les hace ruedo. Tocan. "Desde el alma". Me tengo que poner en puntas de pie para verlos girar entre los aplausos, perseguidos por un par de fotógrafos. Ahora los varones se turnan para bailar con la novia y las mujeres hacen cola por el novio. Por la traza debe ser nomás ingeniero, no sé cómo disimulo el suspiro, me hago la de bostezar; después toso para poder limpiarme los ojos sin que se den cuenta" (40).

El punto de vista de la mujer, que se mantiene a lo largo de la narración, y que corresponde a la "visión con" apuntada por Todorov en la que el narrador sabe tanto como el personaje, en un momento dado del relato deja paso a la perspectiva del marido. En una breve ingerencia, este agente se convierte en narrador y da, en primera persona, su punto de vista sobre el baile de la novia. Poseionado mentalmente del lugar del padre de la novia, añora el prestigio y la felicidad que, en su imaginación, conlleva ser padrino de la boda:

"Después de todo debe ser lindo ser el padre y, sobre el piso de mosaicos, bailar bien iluminados y tibios el vals con la hija feliz, y que a uno lo abracen felicitándolo; y que todo el mundo me tenga envidia por la plata que puedo derrochar cuando se me da la gana" (41).

Inmediatamente a continuación vuelve a retomar la narración la mujer, quien, desde su perspectiva, continúa con la descripción de los preparativos para la fiesta:

"Calentamos agua en la olla grande. Por turno, en el fuentón de lavar ropa, nos vamos bañando. Yo casi me amanezo arreglando la ropa. El chico hace rato que ha vuelto del río. Ahora está arrinconado, dándole achatar con una piedra un clavo en el zapato izquierdo.

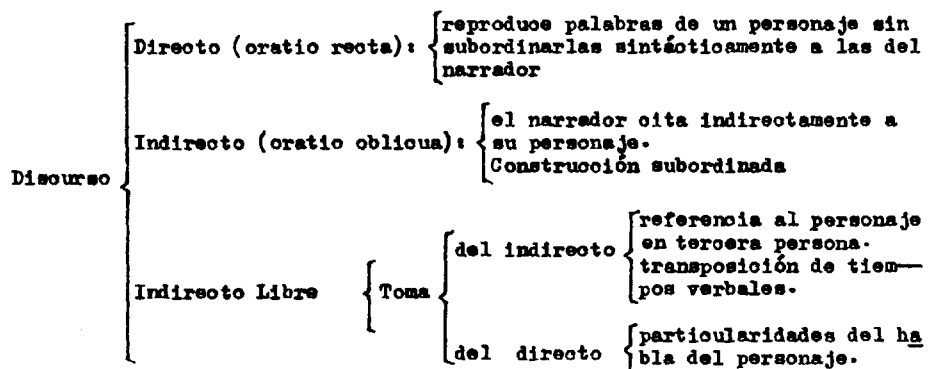
Los zapatos relumbran recién lustrados. La mayor de mala gana se conforma con las sandalias lavadas y puestas a secar al sol. Por poco se agarran de las mechas con la más chica por esa maldita blusa que debería quemarla después de pisotearla y hacerla pedazos. Y yo misma tengo que peinarlas a las dos, renegando de que no sepan

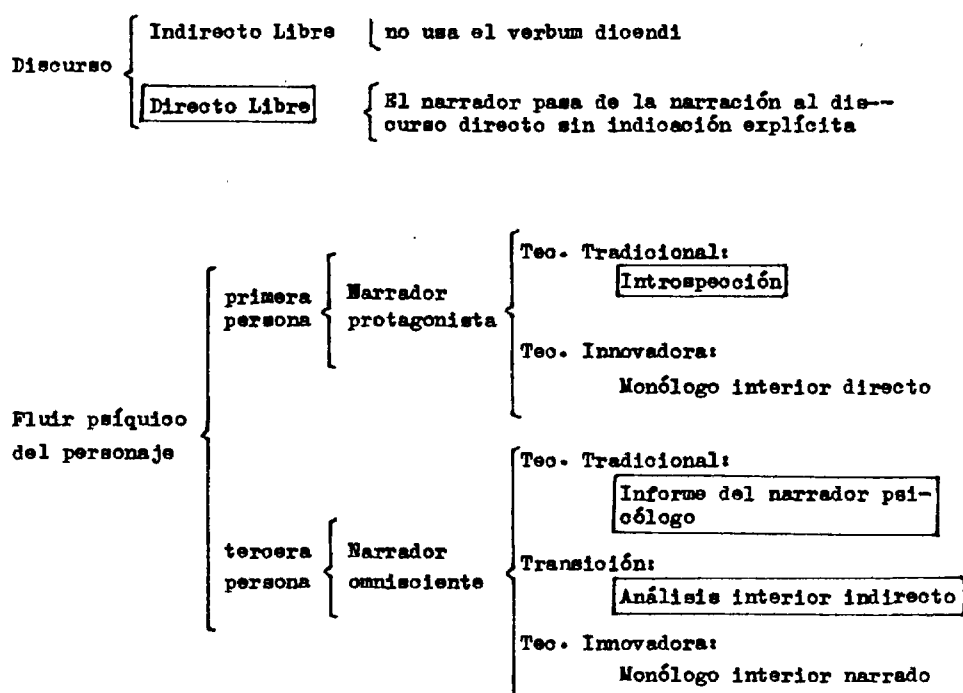
más que pelear y discutir y hacerme la vida imposible. Pero me doy tiempo para salir a fijarme lo que pasa allá en la esquina de la despensa. Desde hace rato que acarrean sillas prestadas de algunos vecinos. Un par de mesas también. Desde aquí se nota claro el movimiento. No nos interesa ir a la iglesia como a algunas de éstas que van a sonsear nomás; a abrir la boca como si nunca hubieran visto. Se casan en una del centro. Ya me imagino que con marcha nupcial, cortejo y alfombra roja hasta el altar"(42).

El lector, desde su postura omnímoda, recibe la doble perspectiva que le proporciona la visión estereoscópica: la actitud reticente del padre que se queda en casa pero envidia interiormente la situación del padrino y el entusiasmo enajenado de la madre. A partir de ellas reconstruye la significación del acontecimiento, estereotipado y alienante para ambos.

2.2. 5.- Esquema-resumen de la selección del autor.

A modo de resumen daremos a continuación un esquema de los tipos de discurso y las técnicas narrativas más usuales y recuadramos aquellas usadas con mayor frecuencia en el corpus narrativo del autor que nos ocupa:





Podemos encontrar en los cuentos de Aparicio ejemplos más o menos frecuentes, del uso de las distintas técnicas, tanto de las consideradas tradicionales como de las innovadoras. Una muestra exacta de discurso directo es la carta transcrita en las dos primeras páginas de "Barrio "La Aparición". Escrita en primera persona por la mujer del protagonista, consigna faltas de ortografía, inexistencia de puntuación, errores léxicos y gramaticales. Reproduce con fidelidad todas las particularidades del habla del personaje con lo que suma una importante significación connotativa al valor denotativo intrínseco del discurso:

"con letra desapareja su mujer había cubierto casi la hoja de cuaderno,
querido espero que al recibir la presente te hallés bien de salud"

y meta a trabajar nosotros aquí bien paso a contarte que ayer nos entregaron la casa nos toca en el barrio La Aparición corre la bolilla de que se aparece un barbudo loco y queda bastante retirado pero que le vamo hacer yo estoy conforme por lo menos muestra casita propia yo que tanto la soñaba por los ohicos más que nada y esta es para decirte que hoy justo nos cambiamos me aconsejó el ingeniero que había que ocuparla antes que otros nos la gasuseen así que te aviso que la pieza se la entregué a tu madrina y le quedamos debiendo el mes que corre de alquiler medio se molestó pero tuvo que comprender no te aflijás que me conchavé un camión barato en la playa del ferrocarril y calculo que en dos viajes trasladamos todo y antes que se me olvide cuando vengás agarrá el omnibus número 10 que lleva derecho al barrio un poco lejos como te dije pero te va a gustar es divina dos ventanas a la calle mucho lugar para mi jardincito y para que la ubiqué mejor tiene el tanque cuadrado pintado de celeste me encanta otros se quejan de que son muy reducidas pero yo estoy loca de contenta también acostumbrada a darme vuelta en una pieza cuatro por cuatro me imagino el alegrón que te doy con la presente de paso perdón la letra y los errores de ortografía ahora sí que tenés que darle al trabajo y no te demorés vení pronto cuidate no tomés demasiado ojo con las polleras y acordate a cada rato de tu mujercita y de tus hijos que te abrazan y besan" (43).

Dejamos de lado este ejemplo de uso de técnicas tradicionales y los otros que analizamos anteriormente sobre el empleo esporádico de técnicas innovadoras, para repetir que el recurso más frecuente en la obra de Aparicio es el "discurso directo libre" en el que la narración es perforada por trozos o recortes de diálogo. Estos diálogos cumplen una doble función "constatativa" y "performativa", según terminología de John Austin. Por su valor narrativo la primera se refiere al enunciado en sí y nos informa objetivamente acerca del propio enunciado. La segunda, de valor subjetivo, nos remite al sujeto de la enunciaci3n. Estos segmentos de diálogos, generalmente elípticos y sugerentes, además de completar la narraci3n de los acontecimientos sirven para caracterizar, por medio de su propio lenguaje, a los personajes que los pronuncian.

2.2. 6.- Conclusión y considerandos biográficos.

Podemos concluir que Aparicio, aunque se mantiene apegado a una tradición narrativa, no deja de actualizarla y renovarla. Remodela y acondiciona los recursos tradicionales y los combina con algunos innovadores para conseguir una narración renovada, ágil y actual que no queda marginada, al menos por esta circunstancia, de la de sus contemporáneos.

Es oportuno hacer en este punto una acotación que, aunque propia del nivel "pragmático" (biográfico), puede aclarar las causas de las conclusiones a que llegamos luego del análisis de los aspectos técnicos-estilísticos en la obra de nuestro escritor. No resulta sorprendente que un autor, inmerso en una sociedad sumamente conservadora como la sociedad salteña ya descripta, prefiera, quizás inconscientemente, las técnicas tradicionales a las innovadoras, aunque su objetivo consciente sea criticar a esa sociedad esgrimiendo como bandera el mundo marginal, producto y parte de esa estructura social. Por otra parte, en situación general, los escritores del noroeste, a pesar del mundo sin fronteras de la comunicación masiva en que se vive hoy, sufren un inevitable aislamiento del ambiente cultural que se respira en otras zonas del país, especialmente en el Río de la Plata. A estos factores de orden general hay que agregar la situación socio-cultural personal del cuentista que nos ocupa. Sus datos biográficos consignan que realizó los estudios primarios en La Quiaca, pequeña población de frontera, y el bachillerato en Salta. Tuvo que abandonar la universidad a principios de carrera por la situación económica familiar. Su formación cultural se realiza por lo tanto en el cerco de las provincias del noroeste; las limitaciones de ese medio cultural, con personalidad y fuertes tradiciones del pasado pero estancado en el presente, repercuten necesariamente en su obra. También influye en este

sentido el nivel precario del núcleo socio-cultural en el que se inserta la familia del narrador en Salta, a raíz de reveses económicos.

Estas razones extra-literarias, entre varias otras, pueden quizás explicar cierta desactualización formal que, es necesario subrayar, no perturba la calidad estética de sus logros; la apuntamos sólo como el producto de una observación, porque por otra parte, no creemos en el valor de la "última moda literaria" en sí misma, y por el contrario apostamos al valor intrínseco de una literatura original.

3. El tiempo, la ruptura de la secuencia temporal.

La problemática temporal, fundamental en la literatura de las distintas épocas, se vuelve obsesiva en la narrativa contemporánea. El problema del tiempo en literatura se plantea desde el momento en que el lenguaje unilineal del escritor debe crear la ilusión de un tiempo múltiple, pluridimensional, en el que se combinan y entremezclan presente, pasado y futuro del tiempo físico y también las aceleraciones y dilaciones del tiempo psíquico. La ficción implementa la ruptura de la secuencia temporal. Todorov, fiel a su análisis dual del relato como historia y como discurso, plantea la temporalidad en los siguientes términos:

"El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión "natural" de los acontecimientos, incluso si

el autor quisiera seguirla con la mayor fidelidad. Pero la mayor parte de las veces, el autor no trata de recuperar esta sucesión "natural" porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos" (44). Por otra parte, al distinguir entre tiempo de la acción y tiempo de la narración, Anderson Imbert opina que "ambos corren dentro del cuento y, por lo tanto, son igualmente ficticios" (45). Este tiempo ficticio de la literatura se diferencia del tiempo real en el que está inmerso el narrador y en el que transcurren o transcurrieron las historias que el autor recoge, cuando se trata de obras inspiradas en casos reales.

El lapsus de tiempo recortado en cada cuento de Aparicio es relativamente breve. Puede abarcar unos cuantos días, o reducirse a unas horas, como en el caso de "Agua de sanja" que narra la odisea de una tarde de lluvia e inundación. El cuento comienza con los primeros síntomas de la tormenta:

"En las chapas del techo suenan las primeras gotas;..." (46).

Termina con los últimos intentos del personaje por salvar sus pertenencias y salvarse a sí mismo de la inundación:

"...camino despacio, haciendo pie; cuesta avanzar en el agua barro
sa que ya me da al pecho;..." (47).

Con algunas excepciones, el tiempo cronológico dinamizado en los relatos abarca, en general, unos cuantos días: "Los bultos", tres días; "Barrio La Aparición", también tres días; "Las sobras", siete días y un tiempo indefinido insinuado como previo a la acción; "La pila de los drillos", cuatro días; "La máquina", dos días; "De fiesta" entre un mínimo de dos días y un máximo de una semana. Los cuentos que abarcan mayor tiempo son "El último modelo", "La búsqueda" y "La cábala". En

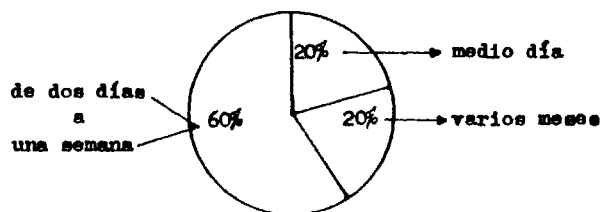
los dos primeros el lapsus no es precisable con exactitud, pero, a partir de ciertas referencias temporales, podemos inferir que transcurren en unos cuantos meses. En el segundo, en dos oportunidades recogemos la referencia explícita a un segmento temporal transcurrido aunque sus límites se presentan imprecisos:

"Desde entonces ha pasado ya ni sé cuánto tiempo sin que el viejo faltara jamás" (48)

"Han corrido varias semanas, he dormido en los peores lugares..." (49).

En el ejemplo citado las referencias cronológicas, aunque imprecisas, resumen retrospectivamente el tiempo transcurrido en dos etapas fundamentales de la narración que son el desarrollo de la dependencia psicológica del empleado y el desarrollo de su transformación física en mendigo.

Un cuadro comparativo de los períodos cronológicos dinamizados en los cuentos que estudiamos nos da los siguientes porcentajes:



3.1.- Narración ulterior.

Algunos cuentos pueden ser encastrados dentro de lo que la crítica llama narración ulterior en la que la narración es posterior a la acción. Como ejemplo de este tipo citamos el cuento "Barrio La Aparición". Un na

rrador "cuasi omnisciente" cuenta, en pasado, la odisea del personaje que recibe una carta de su mujer comunicándole la mudanza a una nueva casa, el viaje de regreso, y la búsqueda infructuosa de su nuevo hogar en un barrio de casitas idénticas:

"En un pueblo del ramal recibió la carta certificada,..."
"A la oración, resoplando volvió al hotel..."
"...enfiló con la pequeña valija hacia el ómnibus ya semilleno"
"Llegó al oscurecer; en la Terminal..."
"se bajó en la parada del final de la calle..."
"Volvió chapaleando a su refugio y comió atragantándose..."
"Al anochecer, en medio del calor sofocante y pegajoso, recorrió varias cuadras" (50).

Las citas ejemplifican el uso constante del pretérito indefinido que sitúa las acciones en el pasado con respecto al presente de la narración. Aunque la narración es ulterior puesto que el narrador describe hechos que ya han ocurrido, la tensión, que se acrecienta en las últimas líneas, impone una convergencia final entre el tiempo de la acción y el de la narración. La última oración que cierra el cuento comienza con el adverbio temporal "ahora", que resume justamente esa convergencia última de acción y narración:

"Ahora sólo al pestañeo de los relámpagos, como en un sueño, alcanzaba a ver a ambos lados, las filas de casas perdiéndose borrosamente a lo lejos" (51).

A pesar de la intención de convergencia temporal, connotada por el modificador de verbo "ahora" que acabamos de analizar, la confluencia entre acción y narración no es total. El intencionado uso del pretérito imperfecto "alcanzaba" mantiene una distancia entre el presente absoluto de la narración y un pretérito que, aunque muy próximo y casi desvirtuado por la modificación que sobre él ejerce la actualidad del adverbio "ahora", no deja de ser pasado.

La convergencia total se alcanzaría con el uso del verbo en presente: "Ahora sólo...alcanza a ver...lejos. Y la divergencia total se lograría por la conmutación posible del adverbio "ahora" que indica presente, por "entonces" que denota pasado. Estas dos conmutaciones hipotéticas indican, por contraste, el grado justo de "cuasi convergencia" temporal de acción y narración en el texto analizado.

Por otra parte es remarcable la pericia del autor en el manejo de los tiempos verbales, puesta de manifiesto en la suave transición desde el pretérito indefinido hasta el presente, aprovechando el valor durativo y la conexión con el presente, propios del pretérito imperfecto. Luego de la última acción narrada en pretérito indefinido:

"les dio la espalda sin pronunciar palabra ni escuchar siquiera el portazo y el insulto" (52),

se intercala un fragmento descriptivo que exige un pretérito imperfecto, tiempo propio de la descripción:

"llovía torrencialmente ya, (...) el agua le mojaba los cabellos y como copioso sudor le chorreaba por la frente y se le metía en los ojos, enturbiándolos; y al tiempo que sus pasos se alejaban resonando en el barro chirle, también la oscuridad lo iba ciniendo" (53).

Esta descripción en imperfecto sirve de transición hacia una nueva acción, la acción final y decisiva, que conserva el imperfecto durativo como tiempo idóneo para acercar la acción pasada al presente de la narración.

3.2.- Narración simultánea.

La mayor parte de los cuentos se encuadran dentro de la narración simultánea en la que el presente de la narración es contemporáneo del

presente de la acción. El hecho de que el narrador protagonista va contando los hechos a medida que estos suceden, produce un efecto de inmediatez, apreciable en los ejemplos que a continuación citamos y que han sido extraídos de "El último modelo":

"Mi hermana entra casi corriendo con el número en la mano y mostrándolo agitada explica:..."

"Hoy no salgo a lustrar pues estoy medio enfermo, hace frío, y la vieja me reta si me levanto, por eso de los resfrios mal curados y las pulmonías!"

"Cerca de las doce me despiertan los gritos amontonados; entran mis hermanos en tropel como puestos de acuerdo; por supuesto no está aún el viejo, él llega siempre después (y hay que esperarlo); todos se confunden, hablan a la vez, no se los entiende, qué diablos sucede, a lo mejor han hecho otra fechoría, hijitos son, el que descarga en la playa de la Estación traerá un queso o una moxatada afanada, o no sé, pero gritan y yo no aguanto, me visto a las apuradas y salgo a ver" (54).

Como siempre ocurre, las clasificaciones estancas de las teorías no se dan en la práctica. Así es que al decir que la mayor parte de la obra de Aparicio responde al tipo de narración simultánea nos referimos a ésta como aspecto predominante pero nunca único ni incontaminado. Todo lo contrario, las combinaciones en el manejo de la temporalidad son permanentes y causas ciertas de los logros estéticos de la obra.

3.3.- Recursos retrospectivos.

El trazo temporal unilineal de la narración es permanentemente perforado por retrospectiones y prospecciones que crean una ilusión de pluridimensionalidad. Ambas se dan cuando hay divergencia entre el tiempo de la acción y el tiempo de la narración. La retrospectión retrotrae la narración al pasado, informando sobre lagunas de la historia, necesarias para completar la comprensión de la acción presente.

Son muchos y variados los recursos retrospectivos; citaremos algunos de los que emplea Aparicio acompañándolos con el ejemplo pertinente.

3.3. 1.- Resumen con referencia a escenas.

Una forma muy usual de retrospectión es la de resumir hechos pasados y darles vida refiriéndolos a alguna escena concreta. El resumen concentra acontecimientos y acciones pasadas imposibles de desarrollar por la brevedad propia del género; la escena es un recorte de realidad que carga de vida y verosimilitud al trozo compendiado.

Un ejemplo de este recurso retrospectivo lo constituyen las primeras líneas del cuento "Las sobras" que resumen las condiciones más llevaderas en que vivían los habitantes de un barrio marginal antes de la llegada de unos nuevos vecinos ostentosos de su riqueza:

"Antes de su llegada era más fácil sobrellevar las peores privaciones al saberlas rutinarias y compartidas; hay veces que nosotros no comemos o solamente tomamos un jarro de matecoccido chuyo con pan de ayer en las veinticuatro horas" (56).

En el ejemplo distinguimos dos partes nítidamente separadas por el punto y coma. La primera es el resumen generalizador; la segunda particulariza una escena, un detalle vivo de lo resumido. Aunque en la descripción de la escena, se emplea el tiempo presente, esto no desvirtúa la naturaleza pretérita de la retrospectión puesto que se trata de un presente de hábito o costumbre que, en la línea cronológica, se sitúa en el pasado.

3.3. 2.- La carta como recurso.

El recurrir a las cartas, los documentos, las confesiones para actualizar un pasado, es un procedimiento que, aunque remanido, no deja de ser eficaz. El cuento "Barrio La Aparición" comienza cuando el protagonista, que se encuentra de viaje por pueblos del interior de la provincia, recibe una carta en la que su mujer le cuenta, con lujo de detalles, la mudanza a una nueva casa. Este hecho, aparentemente intrascendente, es el eje del conflicto que plantea el cuento. La carta da a conocer acciones y acontecimientos situados en el pasado de la narración pero que afectan a sus agentes y repercuten sobre el presente del relato. Por medio de este recurso retrospectivo se informa sobre los acontecimientos ocurridos en un pasado reciente, desconocidos por el lector y también por el agente, que sólo se entera del asunto en el momento de leer la misiva:

"...paso a contarte que ayer nos entregaron la casa nos toca en el barrio La Aparición corre la bolilla de que se aparece un barbudo loco y queda bastante retirado pero que le vamo hacer yo estoy conforme por lo menos muestra casita propia yo que tanto la soñaba por los ohicos más que nada y esta es para decirte que hoy junto nos cambiamo me aconsejó el ingeniero que había que ocuparla antes que otros nos la gasuseen así que te aviso que la pieza se la entregué a tu madrina y le quedamo debiendo el mes que corre de alquiler medio se molestó pero tuvo que ocomprender..." (57).

La carta también amplía la información sobre distintos aspectos del pasado familiar: la antigua vivienda que se reducía a una pieza alquilada, las expectativas puestas en la "casa propia", las limitaciones económicas, los hijos, etc.

La información retrospectiva es además completada por el valor connotativo del discurso directo. La epístola traduce fielmente los rasgos peculiares del habla de quien la escribe y hasta sus peculiaridades fonéticas y ortográficas (v.g. salud por salud, cambiamo por cambiamos, tu

hijos por tus hijos, ba por va, herrores por errores, etc.). A partir de estos datos el lector deduce la personalidad, el encuadre social, la posición económica, y sobre todo el nivel cultural del remitente, con lo que obtiene un cuadro cabal del contexto en que se desarrollará la acción que se inicia.

3.3. 3.- El recuerdo como recurso.

El final de la carta no coincide con el final de la retrospección; inmediatamente después de la epístola se introduce otro recurso retrospectivo, el recuerdo, que completa, con nuevos datos y escenas, el mosaico que compone el lector sobre el pasado de la familia protagonista.

La retrospección con respecto al tiempo de la narración se articula en los textos de la forma siguiente:

PASADO
de la NARRACION
RETROSPERCIÓN
CARTA
RECUERDO

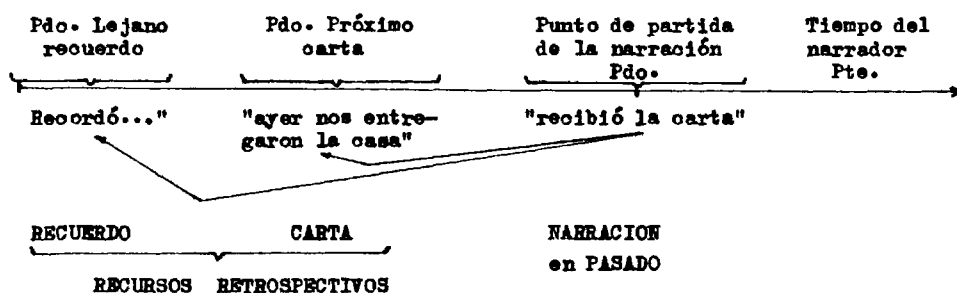
"En un pueblo del Ramal recibió la carta certificada, dejó el portafolios sobre la mesa, iba a salir, para leerla mientras espartaba a los manotazos la nube de mosquitos; con letra despareja su mujer había cubierto casi la hoja de cuaderno,

querido espero que al recibir la presente te hallés bien de salud y meta a trabajar nosotros aquí bien paso a contarte que ayer nos entregaron la casa...
(.....)
...y acordate a cada rato de tu mujercita y de tus hijos que te abrazan y besan.

Recordó las esperas, las malas sangres, las paciencias gastadas tras de esa casa, los interminables madrugones para hacer cola en Viviendas donde anotaban para los barrios a construirse; la gente importante a la que humildemente tuvo que acudir para que le apuraran el trámite; se alegró desde luego, aunque ya se había acostumbrado al barrio y le iba a costar mudarse a otro que ni siquiera sabía dónde era; guardó la carta en el bolsillo" (58).

La estructura retrospectiva de los textos mantiene una progresión decreciente suave que parte de un punto del pasado, en el que el personaje recibe la carta, y retrocede paulatinamente, sin saltos bruscos, al pa-

sado próximo de lo narrado en la epístola: "ayer nos entregaron la casa", y finalmente, al pasado lejano del recuerdo de los trámites hechos para conseguir la nueva casa. El esquema siguiente resume la temporalidad manejada en el cuento:



3.3. 4.- La retrospección como articulación.

El recurso del recuerdo retrospectivo sirve también para articular dentro de un mismo cuento autónomo series centrales y marginales, o secuencia principal y secundaria, según terminología estructuralista. Todorov señala tres formas posibles de articulación: el encadenamiento, la intercalación y la alternancia. Asocia a las dos primeras con los procesos lingüísticos de coordinación y subordinación cuando expresa: "Vemos aquí que estos dos tipos de combinación representan una proyección rigurosa de las dos relaciones sintácticas fundamentales: la coordinación y la subordinación" (59). Tanto Todorov como Anderson Imbert teorizan sobre la articulación entre unidades de un mismo cuento, pero al ejemplificar, por razones de claridad, prefieren hacerlo con cuentos que engloban una serie de historias. Todorov elige las Mil y una noches para aclarar el proceso de intercalación y deja suponer la existencia de dig

tintas jerarquías cuando alude a historias insertadas oponiéndolas a las principales: "Junto a las historias principales, la novela puede contener otras, secundarias, que por lo general sólo sirven para caracterizar a un personaje" (60).

En dos cuentos de Los bultos, por medio de un proceso "retrospectivo de recuerdo" se enlazan historias intercaladas que, en una curiosa estructura simétrica, hacen acontecer en el pasado una micro historia que refleja, anticipando, los hechos de la macro historia o historia principal.

Una de estas historias intercaladas pertenece al cuento "De fiesta" del que transcribimos el párrafo siguiente:

"Yo sí que no me pierdo esta oportunidad. Así tenga que irme sola; si la última vez que fuimos fue hace ya casi un año cuando se casó el hijo del peluquero, pasando el puente de madera.

Esa noche nos agarramos tal helada que a la menor le vino la pulmonía y se pasó dos semanas internada en el hospital déle anti bióticos, si casi pasa de largo. Pero qué bailongo, merecía la pena; una fiesta a todo trapo, con padrinos de tener, patrones de ella, comentaban; mucha gente de buena posición; y qué de regalos, cocina a gas, combinado, heladera, creo que un par de televisores, infinidad de juegos de platos y vasos, planchas eléctricas, colchones, lámparas de velador, frazadas y telegramas a montones; la torta nomás era casi del tamaño de los novios, y toda blanca y linda; daba risa ver a los pelagatos del barrio codearse con gente pudiente y vestida de etiqueta; ella estaba amorosa, bien arregladita, aunque demasiado pintada; y del morfe ni hablar, tres mesas largas repletas de platos con asado de chanocho, chivito, con pollitos trozados, empanadas, sándwiches, canapés y esas albóndigas que a él tanto le gustan; todos esmeradamente atendidos y servidos por mozos con moñito; y qué grabaciones, los éxitos del momento y música bien variada, hasta pasodobles y tangos para los más veteranos.

Cuando nosotros llegamos ya los novios estaban sacándose fotos y apenas se los distinguía en la confusión. Había brindis a cada rato. Los que molestaban y no dejaban ver bien eran como siempre los chicos que jugaban metiéndose debajo de las mesas y aparecían de repente por entre las piernas de los invitados. Allá en el fondo, sentada en una silla, la madre lloraba de tonta nomás, mientras el marido, la cara brillante, le insistía en que bebiera de un vaso y con la otra mano le echaba aire. A pesar del frío que calaba algunos traspiraban de tanto bailar; sacaban pañuelos para secarse el sudor disimuladamente.

A eso de las dos apagaron de repente todas las luces y en medio de aplausos y vivas los novios, ya de civil, salieron a la ca-

lle, subieron entre apretujones y gritos al chevy de los padri—nos y se fueron. Al otro día se iban para Bariloche previa esca—la en Buenos Aires los muy figurones. Después siguieron meta y ponga con el baile, pero nosotros tuvimos que volvernos por cul—pa de esa que tosía sin parar; justo se le ocurre tener fiebre en lo mejor.

Ahora los comentarios son de que el sábado la cosa va a es—tar que arde. Se casa nada menos que la mayor de los de la des—pensa" (61).

El texto transcrito permite delimitar con nitidez las tres par—tes del proceso articulatorio:

La primera parte marca el tránsito desde el presente de la narra—ción: "...no me pierdo esta oportunidad..." al hecho concreto del pasa—do en el recuerdo, contenido en la frase "...fue ya casi un año cuando se casó el hijo del peluquero..."

La segunda parte es la historia secundaria en sí o micro historia, que repite el tema de la principal pero que, al estar intercalada en és—ta, sirve de anticipación, de proyección prospectiva de la misma. Esta historia intercalada es retrospectiva por cuanto narra acontecimientos ya ocurridos: los pormenores de un casamiento que tuvo lugar hace ya un año. Pero como el tema es reiterativo del de la historia central, en la que la familia se prepara para acudir a una boda, la historia intercala—da juega a la vez como retrospección y como prospección de lo que previ—siblemente sucederá en el futuro de la narración.

La tercera parte articula la historia interpolada con las acciones siguientes de la narración central. El texto correspondiente a esta arti—culación es el siguiente:

"Ahora los comentarios son de que el sábado la cosa va a estar que arde" (62).

El futuro próximo ("va a estar") es el nexo temporal que proyecta la his—toria recordada hacia el futuro de la historia prevista, resumida en es

tas breves líneas: "Se casa nada menos que la mayor de los de la despensa". La forma "nada menos" establece una comparación entre la calidad de la boda recordada (la del hijo del peluquero) y la de la boda futura (la de la hija mayor de los de la despensa), atribuyendo superioridad a esta última, con lo que se aumentan las expectativas sobre el futuro desenlace.

En el cuento "Agua de Zanja" la narración de la inundación de una villa mísera y las peripecias del salvamento de los enseres y de los miembros de una familia, también está construida sobre dos ejes temporales que se reparten las acciones y las tensiones del relato.

La estructura temporal es de duplicación interior. El cuento interpolado, que se refiere retrospectivamente a un incidente ya pasado, duplica la historia principal de la inundación presente en la que acción y narración coinciden. La historia principal no se detiene en la descripción de los hechos sino que los insinúa, con lo que mantiene un clima de suspenso. Todos los detalles descriptivos y las situaciones azarosas de la inundación están narrados en la historia interpolada y pertenecen al pasado. Pero el lector asocia inevitablemente los personajes pasados con la narración presente, y, aunque no se la describa detalladamente, su clima y desarrollo están ya sugeridos por la asociación con la otra inundación que ocurrió en el pasado.

En el texto que transcribimos a continuación el recurso retrospectivo del recuerdo es más explícito que en el ejemplo anterior. Con la perífrasis verbal de gerundio: "me voy acordando" se indica el paso del presente de la narración al pasado del recuerdo de lo acontecido hace ya un año; y "mejor que me deje de seguir acordando" es la fórmula que señala el proceso opuesto:

"mientras alzo la cortina de arpillera de la ventanita para volver a fijarme en el despelote de nubes negras que sigue arrimando el viento, me voy acordando que el año pasado el agua se largó de golpe a eso del amanecer, a chorros caía; uy dios, si era una sola catarata la hija de puta, uno apenas salía y era como si lo baldearan los bomberos, qué manera de caer agua y el ruido de las chapas de arriba lo volvía sordo a uno, a los gritos andábamos con el cagaso; nunca desde que le alquilamos el lote al turco del almacén nos imaginamos que íbamos a pasarla así; al ratito nomás empezamos a sentir que la zanja se venía bote a bote, rugía la desgraciada y se rebalsaba echando espuma y traía una fuerza de la samputa; salimos a verla tapándonos con lo que podíamos y daban ganas de no sé si reírse o lamentarse al ver que el agua turbia se llevaba a todo trapo montonera de cosas; si me acuerdo clarito de una bacenilla ya bien picada la pobre que ni se hundía siquiera, cajas de cartón, cajones de madera, hasta ropas enredadas con ramas y yuyos; por ahí alcancé a distinguir una bombacha rosa, enorme; y también una almohada con funda y lo juro un colohón hundiéndose y rebotando, y la lana saliéndose por las roturas, si se me hace que lo estoy viendo; sin contar alguno que otro perro ahogado y ese gato negro bien estirado y tieso como recién planchado; a nadie se le ocurría meterse a rescatar algo, a ver si la correntada lo arrastraba también, eso que llevaba cosas que hacían falta como esa silla que a las volteretas pasó delante de todos para ir a parar quién mierda sabe dónde; yo por poco me tiro, una silla viejito es una silla, pero mi mujer, la tarada, me sujetó del brazo y justo escuchamos al menor pegando el grito, recién nos enteramos de que el agua de la corriente se metía por detrás y salía lo más pancha por la puerta del frente de la pieza; corrimos chapaleando en el barro, mi mujer perdió su sandalia derecha, ni amagó buscarla, entramos y el agua nos llegaba a media canilla y estaba flotando a sus anchas el lavador amarillo

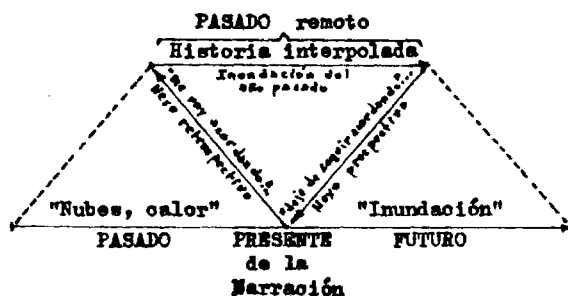
tienen

la maldita costumbre de dejarlo siempre en el piso

y los chicos encima de la cama lloraban del julepe, y el agua, que la seguía sin miras de parar y ya nos amenazaba las rodillas, de un coletezo lo agarró al banquito de madera regalo de mi suegro y se lo llevó abriendo un boquete semejante en la pared de chapas de cartón y lona que da al baldío; nos faltaban manos para contener las cosas, el lavador salió como una bala, detrás el brasero de lata, el tarro de acorrear agua del grifo de la vuelta y una de mis zapatillas de jugar a la pelota; con los chicos déle gritar como locos y mi mujer lagrimeando abrazada a su atado hecho a mil por hora, sólo atenta a andar a las carajeadas maldita agua de porquería, corriendo de un lado para otro, tratando de salvar lo que sea, la botella de vino tinto a medio terminar, el paquete de cigarrillos negros recién comprado, un puñado de coca que apenas alcanzaba para un acuse, el platillo de lata con la vela casi entera, los fósforos sueltos sobre el cajón de los jarros, la radio que se me cayó y hay que joderse se hizo repeluz, el último Coles que terminó por servirme para tapar las goteras que eran ya prácticamente una ducha, mirando sin creer cómo el baño de latas y arpilleras del fondo del lote se iba todavía sin desarmarse y a los piques sobre el torrente; y el agua cada vez más rabiosa entrando por atrás y saliendo a los grandes pedos por la puerta y agrandan

do el boquete y subiendo y subiendo hasta tapar la cama, ni cuenta nos dimos de desarmarla, y afuera el griterío y las corridas que se mezclaban con los truenos, el bochinche del techo, el bramido de la zanja; los vecinos sacaban lo que podían, alguna vieja máquina de coser que entre hija y madre empapadas acarrearaban a los tropezones, bicicletas que los hombres llevaban al hombro, y cajones taqueados de ropas o servicios y ollas; uno se animaba y con ayuda de otro sudaba la gota gorda con un ropero que se les venía, lo enderezaban, le cerraban a cada rato una puerta sin llave; una viejita pasó abrazada a un cuadro ovalado y detrás el viejo arrastrando un carrito; todo lo transportaban al camino nacional que pasa bastante alto, y después de todo, lo que nosotros teníamos no valía ni aza, así que de prepo encajé el atadito de mi mujer en sus brazos y rigoreándola la empujé porque la pelotuda aún no se convenía y se resistía a dejar la pieza; yo cargué un ohico a cococho y con el otro en brazos nos fuimos yendo, peleándole a la corriente y al barro, también hacia el camino desde donde el espectáculo era grandioso, el barrio se había vuelto una laguna café con leche, las piezas apenas asomaban, las calles habían desaparecido, todo era agua y agua y ya ni la misma zanja se notaba; varios lloraban embarrados, otros como con chuchito se lamentaban a los gritos por sus cosas, uno dando alaridos lo llamaba a su perro, otra entre estornudos se compadecía por sus gallinitas; el viejito sacó del carrito de madera una vitrola azul, un alto de discos y la llamó a la vieja todavía abrazada de su cuadro ovalado para que lo ayudara con un gato grande y amarillo que no encontraba cómo proteger de la lluvia; el del ropero jadeaba sentado sobre un mojon del camino pero con su ropero grande ya bien seguro a su lado; éramos una tracaalada con muchos chicos que tiritaban y miraban calladitos, con los ojos bien abiertos y nunca me voy a olvidar, qué ohistosa, de la verdulera que...pero hígado, mejor que me deje de seguir acordando porque justo ahora se larga el aguacero, la bulla en el techo es como si zapateara un regimiento encima de las chapas, las goteras de mal curadas no tardan en abrirse y llueve adentro lo más churo" (63).

Las tres fases temporales que analizamos en el tríptico anterior también se advierten con nitidez en el presente ejemplo: Primero el tránsito del presente de la narración al pasado del recuerdo, luego el recuerdo en sí, fijo en el pasado, y finalmente el tránsito inverso del pasado al presente de la narración. Recogemos estas etapas en el siguiente esquema:



Es muy difícil determinar la jerarquía de las dos historias en este cuento. Por una parte, la narración interpolada tiene autonomía de sentido pero no autonomía estética. Por otra parte, en la historia principal en que narración y acción se corresponden, tanto el pasado como el futuro inmediatos no tienen sentido sino cuando se relacionan con la historia interpolada. El clima premonitorio de calor sofocante y nubes borrascosas que presagia la tormenta tanto como la inundación y las maniobras de salvamento que suceden al aguacero no son autónomos con respecto al relato detallado de la inundación pasada. Esta historia intercalada narra y describe con minuciosidad lo que la acción principal no puede hacer bajo riesgo de perder intensidad. Crea el ambiente propicio a una atmósfera de tensión que será incrementada durante el clímax final.

A raíz de la duplicación interior las tensiones de ambas historias se suman al final y como el desenlace, diluido y ambiguo, no da lugar a la distensión, el cuento alcanza una intensidad máxima que, creemos, es uno de sus mayores logros estéticos.

3.4.- Recursos prospectivos.

La prospección, recurso menos frecuente que la retrospección, es una mirada al futuro con la que el narrador tranquiliza o inquieta al lector avisándole que va a pasar algo (64).

En "La búsqueda", la impresión particular que causa en el protagonista la presencia del mendigo es una prospección premonitoria tanto para el propio personaje como para el lector:

"Sin embargo, para mí fue distinto, me quedó como una espina de intranquilidad, mezcla de malestar, temor, fastidio, duda, y no tuve más remedio que mirarlo de nuevo, dejar contra mi voluntad el lápiz sobre la suma rota y acercármele tratando de pasar inadvertido para los demás" (65).

Con estas líneas personaje y lector han sido inquietados por un presagio de algo que, aunque totalmente desconocido aún, saben o intuyen que ocurrirá. Efectivamente, en una instancia posterior del relato, el presagio se cumple en el mismo personaje, que se reconoce como víctima de una "dependencia obstinada" y de una "inexplicable posesión".

En este estudio de las prospecciones cabe recordar que al analizar la función del recuerdo como recurso retrospectivo también señalamos su valor prospectivo en cuanto que proyectaba anticipaciones del futuro.

3.4. 1.- Recurso del terror súbito.

Otro recurso retrospectivo o prospectivo, según el caso, es el del terror súbito que provoca un estado psíquico límite en el que se recuerdan o anticipan visiones nítidas que actualiza la memoria semi consciente.

En el cuento "Los bultos", la desaparición del contrabandista que ha confiado su equipaje al agente narrador, le hace pensar en la posibilidad de enfrentarse con la policía. Esta idea le provoca un terror súbito, manifestado en un diálogo totalmente imaginario. Los hechos ocurren sólo en la mente del protagonista que, preso de terror, se imagina descubierto por la policía:

"Claro que de haber sido así tenía ya tiempo de haberme hallado en alguna estación anterior; lo más seguro es que esté la policía,

Usted es su compinche, confíese todo.

No, yo no sé nada, lo juro por mis hijos, no sé nada, es tan sólo una casualidad maldita...

Pasa de nuevo el guarda, se me hace que me mira con mayor fijez; sin embargo sonrío al pedirme el boleto; ya estamos llegando" (66).

El enfrentamiento con las autoridades, aunque puramente mental, anticipa prospectivamente el riesgo y la dificultad de las acciones del peregrino

naje y contribuye al suspenso del cuento.

A continuación el mismo procedimiento del terror súbito provoca una retrospección. Ante el miedo de ser descubierto como contrabandista el personaje intenta un encubrimiento psicológico:

"meterme en el último rincón, esconderme para siempre" (67).

El miedo y su reacción autoprotectora retrotraen del pasado (o mejor dicho de su pasado personal) a la conciencia, situaciones análogas de pánico y autodefensa ante la autoridad escolar, paterna, militar, laboral. Un movimiento retrospectivo, instantáneo en la conciencia del personaje pero abarcador en el tiempo recuperado, actualiza momentos claves de las situaciones de autoritarismo - terror - defensa, sufridas desde su infancia hasta su madurez:

"Revisan. Nadie se puede librar. Por una denuncia, hoy el registro será más riguroso. Se me afloja el estómago, la memoria, las piernas; traspiro entero; me cuesta respirar, se me traba la lengua, tropiezo al primer paso, quisiera meterme en el último rincón, esconderme para siempre; yo no he sido, señorita; ha sido el niño de aquel banco; yo no he sido, papá; yo no he sido, mi sargento; señor jefe, yo no tengo la culpa" (68).

Esta retrospección sirve para caracterizar al personaje y agudizar la contradicción entre su temperamento cauteloso, miedoso y hasta pusilánime y la actitud de arrojo que le demanda la responsabilidad por un encargo de un desconocido.

3.4. 2.- Recurso del sueño.

Tanto el sueño real como el imaginario de soñar despierto son recursos prospectivos de gran eficacia. En "La búsqueda" la dependencia psicológica del personaje-narrador llega a tal extremo que la obsesión por el mendigo no lo abandona un instante; despierto, su imagen ocupa

con insistencia sus pensamientos, sus divagaciones; dormido, insiste en forma de pesadillas que acrecientan la exacerbación psicofísica del personaje. El autor se vale de estas imágenes de la duermevela o del sueño para anticipar al lector posibles y drásticos desenlaces que intensifican el suspense y aumentan el clima, ya tenso, de la narración.

En su desesperación el personaje-narrador imagina al mendigo muerto o moribundo:

"...otro barrio al que llego jadeando, sin aliento; ya se me hace que lo encuentro en cama, solo, tosiendo moribundo, o me lo imagino, Dios mío, en un cajón negro, barato; el pobre ya quieto, sin su sombrero y siempre con los zapatos desparejos; nadie aquí me da una salida satisfactoria" (69).

O lo sueña enfermo, muerto, inalcanzable:

"ya ni siquiera puedo dormir, lo sueño enfermo, muerto; otras veces atajándome en cualquier parte, arañándome la cara, escupiéndome y yo sin alcanzarlo nunca, con la moneda inútil entre mis dedos; me despierto sudando, gimiente, quejándome" (70).

En ambos casos el tema obsesivo de las visiones de la vigilia o de las imágenes oníricas es el del fracaso de la búsqueda. Ese fracaso que, en un nivel psico profundo de interpretación, significa no encontrarse a sí mismo, perder la identidad, quedar expuesto al borde de la aniquilación.

4. El tempo del relato.

Las velocidades y ritmos de la prosa son elementos no autónomos que acentúan la significación de un determinado texto. Una narración sumaria puede concentrar en pocas líneas, sin detalles ni diálogos, una acción que abarca mucho tiempo. Por el contrario, la pausa descriptiva se demora ex profeso en detalles y minucias, objetos y espectáculos, su

pendiendo prácticamente la acción. En el cuento "Los bultos", un ejemplo del tempo lento de la descripción puede ser un recorte del retrato del contrabandista en el que la lentitud de una gota de sudor impacienta tanto al narrador como al lector, mientras el cuadro permanece inmutable y el ritmo de la prosa, casi detenido:

"Ahora un ronroneo envidiable acompaña su respiración; el sol que irrumpe por la ventanilla le quema seguro la cara de brillo aceitoso; una lentísima gota baja rastreando por la mejilla derecha y la comezón que me da a mí a él no le inmuta" (71).

4.1.- Narración sumaria y pausa rutinaria.

La narración sumaria resume en pocas líneas una acción extendida en el tiempo. En el cuento "La búsqueda" la rutinaria visita del mendigo, que abarca un período de tiempo indefinido pero indudablemente extenso, es resumida en un breve párrafo:

"Desde entonces ha pasado ya ni sé cuánto tiempo sin que el viejo fallara jamás, siempre con los mismos guñapos, zapatos averiados y dispareos, igual sombrero, idéntica postura, similar actitud de velada e insolente exigencia, con frío, con calor, con viento, con lluvia, casi siempre a la misma hora, las palabras usuales en el hilo gangoso y lastimero de su voz, gracias hijo que Dios te ayude" (72).

Por otra parte la pausa rutinaria produce el efecto contrario al crear la sensación de a-temporalidad o de repetición indefinida de las mismas acciones. Un texto del cuento antes citado implementa el recurso a partir de una selección de palabras claves, significativas de esa reiteración ilimitada como son:

"jamás", "siempre", "los mismos", "igual", "idéntica", "similar"
"casi siempre", "la misma", "usuales" (73).

Es muy importante el valor significativo del tempo del relato y nuestro escritor sabe aprovecharlo. Este es el caso de una especie de contrapunto entre la estaticidad de una descripción y el dinamismo psicológico manifestado en los diálogos. El pasaje pertenece a "Barrio La Aparición" y corresponde al viaje en autobús que hace el personaje desde la estación terminal hasta el barrio donde está su nueva casa:

"subió, acomodó ante la mirada molesta del chofer la valijita adelante y, menos mal que iba casi vacío, buscó un asiento al fondo tras de recomendar al conductor que le avisara al llegar al barrio "La Aparición". Viajó como media hora atravesando la ciudad, a ratos, vencido por el sopor, dormitaba, a ratos limpiándose el sudor con la mano, espía por la ventanilla las calles cada vez más oscuras a medida que se alejaban del centro; recorrían ya barrios suburbanos siempre en un aire sofocante; por segundos se alarmaba y se dominaba de preguntar al chofer, a lo mejor se olvidó de avisarme y me ha hecho pasar. Pegó un salto por la brusca sacudida del vehículo al entrar en las calles de tierra; después súbitamente se acabaron las calles y ruidosamente ingresaron en las tinieblas absolutas de un descampado iluminado sólo esporádicamente por los destellos de las descargas eléctricas. Mi madre, dónde recontra nos vamos a vivir; oiga, ¿y el barrio La Aparición?;

espere jefe, espere que falta...

Divisó a lo lejos primero el resplandor y luego ya las temblorosas hileras de focos; el ómnibus continuaba sacudiéndose en el camino desaparejo y la tierra seca que levantaba se metía por las ventanillas abiertas. Envueltos en la polvareda y a los barquinazos entraron en la primera calle, sólo alcanzaba a distinguir las manchas blancas que semejaban las filas de casas a ambos lados; se bajó en la parada del final de la calle y medio a los tropezones por el piso de ripio grueso, valija y portafolio en cada mano, comenzó a caminar mirando ahora más fijamente las casas; no tardó en darse cuenta de que todas eran iguales como eran idénticos sus tanques de reserva cuadrados y pintados de celeste; ya en la primera esquina contempló desalentado las otras calles con hileras interminables de casas del mismo tipo, qué tarde y ahora cómo los halló, se animó a golpear una puerta sin recibir respuesta" (74).

En tempo lento la narración describe el largo viaje a través del centro de la ciudad, los suburbios, el campo, la entrada en la urbanización. Se detiene sin prisa en la iluminación, en los barquinazos del vehículo, en el polvo de las calles suburbanas, en el ripio del final del trayecto-

to. Pero el tiempo lento de la descripción del viaje es perforado en varias ocasiones por la aceleración del tiempo psicológico de la impaciencia del personaje, explícita en sus intervenciones mentales o reales:

"a lo mejor (el chofer) se olvidó de avisarme y me ha hecho pasar"

"Mi madre, dónde recontrá nos vamos a vivir;"

"oiga, y el barrio La Aparición?"

"qué tarada y ahora cómo los hallo..."

La sensación de inmovilidad dada por el tiempo lento de la narración se acentúa con la uniformidad de un espacio sin puntos de referencia. La prisa y la ansiedad del personaje contrastan con la pasividad y la uniformidad de las categorías espacio-temporales en que está inmerso. El juego dialéctico entre una narración que retarda y unos diálogos que aceleran, produce la expectación y el suspense requeridos por el cuento y por los objetivos estéticos de su autor.

4.2.- Ritmo de la prosa y estados psicológicos.

Es frecuente en las ficciones de Aparicio la oposición entre el tiempo de los relojes y el tiempo psicológico que retarda o precipita una acción según el estado de ánimo del personaje. Así por ejemplo, en una fracción de segundos, por una asociación intelectual de la imagen de unos nubarrones, el personaje de "Agua de zanja" recuerda, con detalles, una inundación. En otro cuento, "La búsqueda", el tiempo cronológico, relativamente corto, de una noche en vela, no coincide con el tiempo psicológico de la angustia del personaje, desasosegado ante la sola posibilidad imaginada de no volver a ver al mendigo que lo obsesiona:

"Ahora aquí acostado en mi cama los presentimientos me desvelan y consumen; debe estar por amanecer y no he pegado los ojos en toda la noche; ¿y si hoy tampoco va?, ¿y si mañana tampoco?, y si ya no va nunca. ¿Nunca?; no, no lo creo, ni quiero pensarlo, eso ya sería el colmo; hoy mismo tiene que ir, que ir; no puede fallarme, no me puede hacer eso a mí, a mí, hoy debe ir, se lo suplico que vaya, que vaya..." (75).

El tiempo psicológico del desasosiego del personaje, que pasa de la expectación a la súplica, se vuelve eterno o al menos incommensurable para él. El lenguaje balbuceante y repetitivo, y el ritmo entrecortado de la prosa, traducen el fluir psíquico del personaje. La ansiedad del personaje se expresa en una prosa jadeante que recurre a elementos segmentales y supra-segmentales como ser la serie de interrogaciones coordinadas por medio de la conjunción "y" en posición inicial, la repetición de las subordinadas conjuntivas introducidas por "si" y la reiteración de fragmentos iniciales o finales de frases como ser "que ir, que ir"; "no, no"; "a mí, a mí", etc.

El ritmo exacerbado del final del texto, que acompaña las exigencias imperativas o suplicantes del personaje, se logra por medio de una serie de frases yuxtapuestas en las que se destacan los verbos o las construcciones subordinantes de orden o de deseo como por ejemplo "tiene que ir", "debe ir", "se lo suplico que vaya", etc. Esta serie de recursos morfosintácticos, que hemos analizado en una digresión intencionada, expresan el ritmo psicológico de los momentos de angustia que vive el personaje.

El párrafo, que corresponde al clímax de "La búsqueda", situado inmediatamente antes del desenlace, logra un tempo pleno que no admite digresiones y cuya intensidad sentimental se basa en un léxico psicológico abarrotado de nociones como "emocionado", "temblor creciente", "abruma", "deseesperación", "desfalleciente", "límite", "ansioso", etc., apropiadas para traducir un estado psíquico extremo:

"me paro emocionado, buscando algún apoyo para mi temblor creciente; toda una sucesión de días en paz, monótonos pero tranquilos, rutinarios pero confortables y seguros, atropellan y arrasan mi memoria; entrecierro los ojos, me abrumba la desesperación; presiento, desfalleciente, que he llegado al límite; aún así la esperanza no me desampara y al contrario me insta a aguardar ansioso" (76).

5. Estructura.

La ruptura de la secuencia temporal por interpolaciones, retrosecciones, anticipaciones, intensificaciones o dilaciones es recurso permanente en el corpus narrativo de Aparicio; sin embargo no encontramos cuentos en los que el tiempo sea el eje estructurante de la narración, como es de uso frecuente en la literatura hispanoamericana de este siglo. La relación entre diseño estructural y manejo de la temporalidad es estrecha sobre todo en los relatos. Anderson Imbert, clasifica los diseños en simples cuando el cuento es de acción lineal y complejos cuando la secuencia temporal queda alterada con retrosecciones y anticipaciones (77).

5.1.- Diseño lineal y duplicación interior.

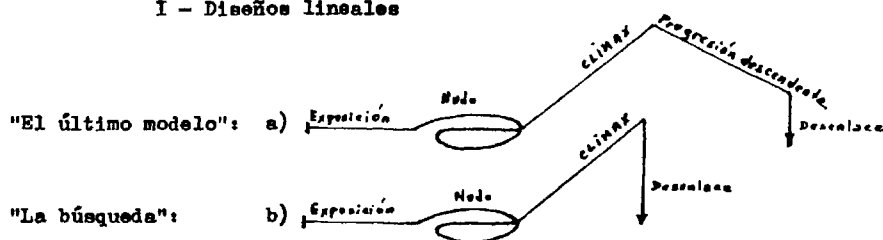
En todos los cuentos de Aparicio hay ruptura de la secuencia temporal pero la estructura básica en muchos de ellos es lineal y sencilla. "Los bultos", "El último modelo", "La pila de ladrillos" o "La máquina", por dar algunos ejemplos, son cuentos autónomos de diseño lineal que respetan el desarrollo tradicional de exposición, nudo o complicación, momento culminante o clímax, progresión descendente y conclusión o desenlace. En algunos casos, como en "El último modelo", la etapa de progresión descendente es importante y exige un largo desarrollo; en los otros cuentos citados directamente no existe y el momento de crisis co-

incide prácticamente con el desenlace.

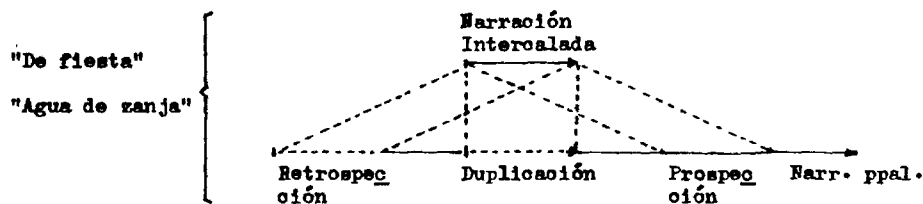
Algunos cuentos tienen un diseño estructural más complejo. En "De fiesta" y "Agua de zanja" podemos hablar de "duplicación interior" porque en ambos una narración intercalada duplica el tema de la narración principal. No nos detenemos a analizarlos porque en el apartado que trata de retrospectivas ya lo hemos desarrollado con amplitud. Sólo agregamos que en ambos casos la narración interpolada tiene una ambivalencia temporal. Es retrospectiva al rescatar una acción del recuerdo, y prospectiva al proyectar dicha acción al futuro, anticipando un determinado clima.

Las estructuras analizadas pueden resumirse en los siguientes gráficos:

I - Diseños lineales



II - Duplicación interior



(En este gráfico las líneas discontinuas deben entenderse como haces de proyección y segmentos proyectados)

La estructura de un cuento trasunta una indiscutible voluntad estética. El narrador ordena los acontecimientos según un orden artístico que generalmente discrepa con el orden lógico causal con que los hechos ocurrieron. Hay infinidad de figuras aptas para esquematizar distintos tipos de diseños. Arabescos, espirales, anillos, escaleras, empalmes, abanicos, trenzas, mosaicos, rompecabezas, trípticos, etc. son sólo una muestra de la larga lista de posibilidades (78) y que no abarca sino algunos de los diseños más frecuentes en la composición de cuentos.

5.2.- Diseño combinado: circular y en cadena.

A veces la estructura compleja de algunos cuentos no puede ser resuelta con un único diseño, por complicado que éste sea, sino que requiere la combinación de dos o más de ellos. "La búsqueda", uno de los mejores cuentos de Aparicio a nuestro juicio, participa justamente de esta riqueza estructural con una trama "circular" y un desarrollo "en cadena".

Antes de iniciar el análisis de la estructura circular conviene recordar la atinada distinción que hace Anderson Imbert entre trama circular y tema circular cuando escribe: "Hay una diferencia entre la "trama" circular de un cuento cuya acción da una vuelta completa y sus últimas palabras enlohan con las primeras y el "tema" circular del eterno retorno que sacamos del resumen de un cuento que no está construido como círculo sino en una línea recta" (79).

"La búsqueda" es un cuento de trama circular en el que la situación final es idéntica a la inicial: un mendigo de pie en el umbral de una oficina recibe la moneda que, con fastidio, le da uno de los emplea-

dos y se aleja del sitio apretándola en su puño. La última escena del cuento enlaza con la primera. En ambos casos los detalles de la situación son iguales y los roles de empleado y mendigo son los mismos. Pero ha variado fundamentalmente la identidad de los personajes y el punto de vista de la narración. En la escena inicial el agente narrador es el empleado y describe la acción desde su punto de vista:

"Se asomó inesperadamente a la puerta de la oficina y allí se detuvo inmóvil; (...) Sin embargo para mí fue distinto, (...) y no tuve más remedio que mirarlo de nuevo, dejar contra mi voluntad el lápiz sobre la suma rota y acercarme tratando de pasar inadvertido para los demás (...) me extendió la otra mano rajeteada; busqué impaciente en mis bolsillos por la moneda más chica poniendo todo mi tanto en el propósito y se la di rápido como apurándolo a irse; apretó la moneda, se caló el sombrero y apenas murmuró un gracias hijo antes de perderse en la calle..." (80).

En la escena final el agente narrador es el mendigo, o más exactamente, el empleado metamorfoseado en mendigo. El mismo actor pero con distinta identidad es quien, desde su nueva perspectiva de mendigo, narra la misma acción:

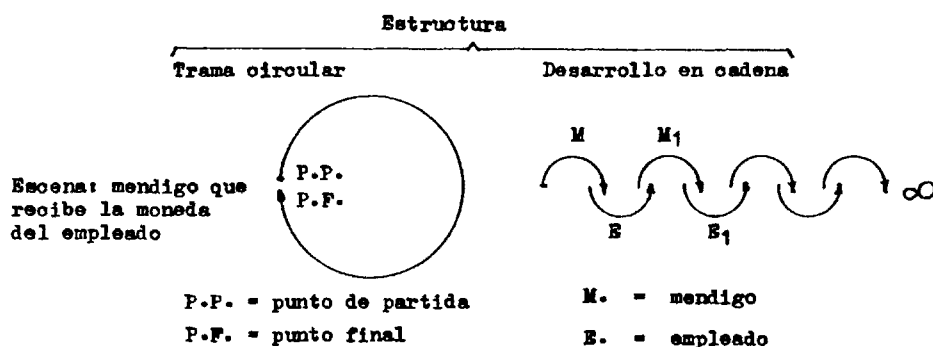
"De inmediato me dirijo a la oficina (...) súbitamente me entran de secas de conocer al que deben haber tomado para sustituirme, (...) entonces lo veo, es un joven alto, de lentes que levanta la vista para echarme una ojeada y sigue trabajando al ritmo del resto; me paro emocionado, buscando algún apoyo a mi temblor creciente (...) De repente me tocan con brusquedad el hombro, salgo azorado de mi ensimismamiento, y es el joven, mi reemplazante, con visible gesto de fastidio pone, tras buscarse en los bolsillos, una moneda en la palma de la mano que yo mecánicamente le he extendido y retorna presuroso a su tarea. Camino como sonámbulo apretando en el puño la moneda tibia" (81).

La trama circular orienta el final hacia las primeras páginas del cuento, en un juego alternativo de protagonismos intercambiables que se van eslabonando sucesivamente. El primer mendigo desaparece cuando es reemplazado por el empleado que toma su lugar. A su vez aparece un primer reemplazante (nuevo empleado) que toma el lugar vacante del empleado

que pasó a ocupar, luego de su metamorfosis, el puesto del primer mendigo.

Este juego de intercambios entre protagonista y antagonista, a la vez que hace avanzar la acción sugiere la posibilidad de un continuum ininterrumpido de esa estructura en cadena que imaginamos infinita. Justamente el diseño circular de final que enbufa con el principio o de serpiente que se muerde la cola, resuelve esa infinitud.

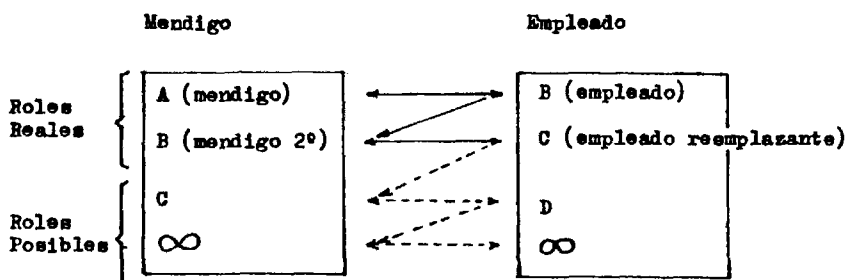
A continuación damos los gráficos de la trama "circular" y el desarrollo "en cadena", diseños que, al combinarse, crean la compleja estructura del cuento "La búsqueda":



La metamorfosis total que se da en "La búsqueda" resalta al ser comparada con el conflicto de otro cuento de problemática similar, "Los bultos", en el que el protagonista asume la responsabilidad y los afagos del contrabandista, su oponente, pero no hay traspaso total de identidad. En "La búsqueda" la dependencia psicológica del empleado avanza "in crescendo" a lo largo del cuento hasta que llega a asumir la identidad total del mendigo, tanto física como psíquica. Protagonista y

antagonista resultan intercambiables y hacen avanzar la acción en un juego de suplantaciones que se insinúa infinito. El final, en vez de cerrar el relato, sugiere la sucesión de los roles reales, limitados, por una serie indefinida de roles posibles, sucesión que conforma la estructura encadenada del cuento.

En el esquema que damos a continuación sobre los roles reales y posibles de los actantes, los vectores continuos corresponden a los roles reales, explícitos en la narración, y los discontinuos, a los roles posibles, sugeridos por ella.



5.3.- Funciones agenciales estructurantes.

La estructura de un cuento se basa en múltiples aspectos que convergen hacia un objetivo común. Hemos analizado algunos de esos aspectos tales como principios y finales que enroscan en un diseño circular, o roles actanciales que alternan en una trama encadenada. En el mismo cuento analizado, advertimos que otro elemento estructurante fundamental es el comportamiento del personaje-narrador que fluctúa entre dos ejes, móviles de la acción: la búsqueda y la huida.

El protagonista actúa impelido por dos obsesiones. Por un lado la búsqueda del mendigo es, a nivel simbólico, la búsqueda de sí mismo, de

su yo auténtico, de su identidad. Por otro lado la actitud de huida resume un rechazo implícito a las distintas formas de presión social: rehuye el juicio de sus compañeros, se aleja de su novia y sus amigos, rompe la comunicación con sus familiares y finalmente evita un encuentro con su padre.

Esta doble actitud, constante a lo largo del cuento, está explícita y resumida en las líneas que citamos a continuación:

búsqueda { "elijo con cuidado las calles siempre escurtando por aquí y por allá..."
huida { "huyo casi corriendo, no quiero que me cobren ni me reclamen" (82).

Búsqueda y huida, los dos ejes de la acción del protagonista, se dan paralela y equilibradamente. A medida que el personaje se acerca al objetivo de su búsqueda, huye con mayor ímpetu de sus antiguos roles. El rechazo manifiesto a que "le cobren" y "reclamen" trasciende su sentido restricto, referido a las cuentas de la pensión, y significa, en sentido amplio, el rechazo a los múltiples compromisos e imposiciones de la sociedad.

Esta actitud, interpretada dentro del corpus narrativo del autor, engarza con una similar de otro cuento. En "Los bultos", por medio de "flashs" retrospectivos, el protagonista revive experiencias pasadas unidas todas por el lazo común de la huida psicológica ante el reclamo de la sociedad, encarnada en distintas formas de autoritarismo, paterno, escolar, militar, laboral:

"quisiera meterme en el último rincón, esconderme para siempre; yo no he sido, señorita; ha sido el niño de aquel banco; yo no he sido, papá; yo no he sido, mi sargento; señor jefe, yo no tengo la culpa" (83).

En este fragmento la libre asociación permite saltar retrospectivamente a fugaces recuerdos, distantes y aparentemente inconexos, pero ligados entre sí por la sensación límite de miedo y la reacción de auto-defensa que, en su momento, produjeron en el personaje.

6. Conclusión.

Alejado del virtuosismo de las vanguardias y firmemente asentado en la tradición narrativa, Aparicio cuenta sus historias con la actitud lúcida y aparentemente distendida del cuentista oral. Pero su eficacia narrativa no consiste justamente en evadir una técnica, imprescindible en literatura, sino en subordinarla, en silenciar su protagonismo dejándola que actúe internamente para que la narración aparezca libre de artificios.

El análisis del nivel técnico-estilístico que hemos practicado demuestra que, como opina Blas Matamoro, "Aparicio resuelve sus narraciones con recursos literarios que disimulan su carácter de tales. El relato trata de ser relato, sin que se note que es, además, literatura"(84). Esta sabiduría artesanal unida a la fuerza de la visión de un mundo mínimo fronterizo con la aniquilación, constituyen sin duda la base de la vigencia de las obras del autor.

Notas.

- (1) Todorov, Tzvetan; "Las categorías del relato literario", en Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 177 - 178
- (2) Ibidem, p. 180
- (3) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Buenos Aires, Castañeda, 1978 p. 9
- (4) Ibidem, p. 9
- (5) Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 21 - 22
- (6) Ibidem, p. 21 - 22
- (7) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 9
- (8) Ibidem, p. 9
- (9) Ibidem, p. 9
- (10) Ibidem, p. 9
- (11) Ibidem, p. 9
- (12) Barthes, Roland y otros; Op. Cit. p. 20 - 21
- (13) Anderson Imbert, Enrique; Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 71 a 80
- (14) Ibidem, p. 79 - 80
- (15) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 26
- (16) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 80 - 81
- (17) Ibidem, p. 82 - 83
- (18) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 90
- (19) Barthes, Roland y otros; Op. Cit. p. 181
- (20) Ibidem, p. 183
- (21) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 102
- (22) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 308 a 312
- (23) Ibidem, p. 308 a 311
- (24) Ibidem, p. 311 - 312
- (25) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 62
- (26) Ibidem, p. 68
- (27) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 314
- (28) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 107
- (29) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 316 - 317
- (30) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 102
- (31) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 315 - 316
- (32) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 71 - 73
- (33) Ibidem, p. 71 a 73
- (34) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 317
- (35) Ibidem, p. 319
- (36) Ibidem, p. 318
- (37) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 71 a 73 y 80 a 81
- (38) Ibidem, p. 65
- (39) Ibidem, p. 118
- (40) Ibidem, p. 119
- (41) Ibidem, p. 116
- (42) Ibidem, p. 116 - 117
- (43) Ibidem, p. 80 - 90
- (44) Todorov, Tzvetan; "Las categorías del relato literario", en Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Op. Cit. p. 174
- (45) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 298

- (46) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 121
- (47) Ibidem, p. 127
- (48) Ibidem, p. 71
- (49) Ibidem, p. 79
- (50) Ibidem, p. 89, 91, 92, 93, 95 y 97 respectivamente
- (51) Ibidem, p. 98
- (52) Ibidem, p. 97
- (53) Ibidem, p. 97 - 98
- (54) Ibidem, p. 25, 26 y 27 respectivamente
- (55) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 299 y siguientes
- (56) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 43
- (57) Ibidem, p. 89
- (58) Ibidem, p. 89 - 90
- (59) Todorov, Tzvetan; Artículo citado en Barthes, Roland y otros;
Op. Cit. p. 176
- (60) Ibidem, p. 177
- (61) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 112 - 113
- (62) Ibidem, p. 113
- (63) Ibidem, p. 122 - 126
- (64) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 299
- (65) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 69
- (66) Ibidem, p. 18 - 19
- (67) Ibidem, p. 19
- (68) Ibidem, p. 19
- (69) Ibidem, p. 76
- (70) Ibidem, p. 80
- (71) Ibidem, p. 14
- (72) Ibidem, p. 71
- (73) Ibidem, p. 70 - 71
- (74) Ibidem, p. 92 - 93
- (75) Ibidem, p. 75
- (76) Ibidem, p. 80 - 81
- (77) Anderson Imbert, Enrique; Op. Cit. p. 213 y siguientes
- (78) ver Ibidem, p. 213 a 225
- (79) Ibidem, p. 216 - 217
- (80) Aparicio, Carlos Hugo; Op. Cit. p. 69 - 70
- (81) Ibidem, p. 80 - 81
- (82) Ibidem, p. 78 - 79
- (83) Ibidem, p. 19
- (84) Matamoros, Blas; Artículo Citado: La Opinión, Buenos Aires, 26
octubre - 1975, p. 17

602

CAPITULO IV

JUAN JOSE HERNANDEZ

"DE LOS VISILLOS HACIA ADEENTRO"

I. LA INTIMIDAD PROVINCIANA: "DE LOS VISILLOS HACIA ADENTRO"

La palabra "visillo", clave en nuestro título, adquiere una importancia capital, se convierte en símbolo y aglutina múltiples significados. "Visillo" es la provincia: es el tiempo histórico de la aletargada ciudad provinciana de la primera mitad del siglo; es el espacio real de la actual provincia del gran norte argentino que aún conserva vestigios nostálgicos del pasado colonial, condenados a desaparecer bajo la implacable piqueta del progreso; es el particular modo de vida de esa sociedad cerrada, orgullosa y austera, autosuficiente y dogmática, caballeresca e intransigente que se va irremediablemente perdiendo junto a sus canoales, sus zaguanes y sus visillos.

"Visillo" es también la leve y a la vez férrea valla que separa el mundo público -hacia afuera- del privado -hacia adentro-, esos dos ámbitos diferentes de una misma realidad provinciana, dinamizados por contraste en la obra de Hernández. "Visillo" es, en este último sentido, el velo que resguarda de la profana mirada exterior esa sagrada intimidad pudorosa de la casa y la familia provinciana. Pero juega, a la vez, un rol contrario al permitir espiar sin ser visto; participar del mundo exterior de la calle o el vecindario con una "indiscreta" discreción; ser testigo privilegiado de ese mundillo de habladurías tan característico de la ciudad chica, en la que todos se conocen y donde el tedio facilita la maledicencia.

Cuando decimos que en nuestro título "visillo" adquiere un nivel simbólico, es oportuno recordar que la palabra "símbolo" deriva del verbo griego *συνβαλλειν* que, según Heidegger, significa "juntar" (1). Vale decir que, al afirmar que "visillo" es un símbolo, le estamos dando el sentido de referencia aglutinadora de elementos diversos; elementos que

enunciamos anteriormente y que pueden resumirse así: "visillo" es el mundo provinciano, y es también el límite que separa y une las dos caras, pública y privada, de ese mundo.

1- Relación autor - obra - lector.

Siempre nos interesa más lo que nos toca de cerca. Esa ciudad provinciana con sus pretensiones y sus pequeñeces, con afectos y prejuicios, con heroísmos y mezquindades; esa ciudad de Hernández, cerrada y agobiante, pero a la vez querida y necesaria, es la provincia maravillosa de nuestra niñez; y también la otra, la no tan maravillosa provincia de la "perdida infancia", de la que aún somos protagonistas.

Aunque no conociéramos su biografía, Hernández es evidentemente un provinciano que conoce a fondo el mundo y el trasmundo de la provincia; ha vivido en provincia, ha amado y odiado la provincia, y por sobre todo ha sufrido la provincia. Su observación minuciosa, proustiana, unida a un gran talento expresivo y a su don de creador, nos han dado estos libros de cuentos que captan y expresan lo más profundo y auténtico de ese modo de ser provinciano en la intimidad, de los visillos hacia adentro.

Al conocimiento directo de la realidad que describe, con sus mitos, defectos y virtudes, une el autor otras actitudes muy valiosas en la génesis de su obra: se acerca a esa realidad con la efectividad por lo que siente propio y, a la vez, con la nostalgia por lo que se ha perdido. Pérdida doble: individual, cuando Hernández se traslada a Buenos Aires y deja su provincia que lo sofoca; y colectiva, porque esa vida conservada en provincia está destinada a desaparecer con el progreso, las comunicaciones y los nuevos tiempos.

Pero ni la afectividad ni la nostalgia prevalecen sobre la perspectiva crítica del autor que, fiel a las circunstancias, recrea una realidad asfixiante, inhóspita y contradictoria. Sus "visiones resultan — como observa Daniel Moyano — de mirar el mundo desde una posición difícil, franca y comprometida como una totalidad diversa y contradictoria. No hay crueldad ni piedad en esta óptica; hay lucidez dolorosa, pintando no el mundo que se desea sino el que es. El que el autor desea está detrás del texto, y es un residuo moral. Para llegar al paraíso no queda otro remedio que cruzar el infierno" (2).

A partir del conocimiento profundo de la realidad del interior y desde una afinidad comprometida, el escritor rescata en la ficción las contradicciones de su Tucumán natal, la crueldad y el candor de las provincias marginadas. Las tradiciones, la idiosincrasia, la forma interior de la psicología provinciana son recreadas desde dentro y narradas con lo que Moyano llama "la tonada regional" (3) que evita el pintoresquismo fácil y el tópico de lo local.

2. Conflictividad agencial.

2.1.- Nivel de los agentes.

2.1. 1.- La mujer. Presencia de lo femenino.

En el conjunto de la obra de Hernández, la mujer es el personaje central, imprescindible, sea su papel protagónico o no, en cada cuento particular. Abarca toda la obra la presencia envolvente de lo femenino que se confunde con la naturaleza:

"el olor del cuerpo de la madre. Olor a tierra húmeda, a fruta demasiado madura" (4).

Madre y tierra participan de una extraña dualidad contradictoria que las hace a la vez benéficas y aterradoras. La madre-tierra es la engendradora de vida y de luz; es exuberante, llena de ternura y de belleza. En el poema "La madre", leemos:

"Era el mundo tu cuerpo
moreno y ancho".

El mismo poema agrega:

"De sus manos morenas, enlazadas,
la ternura del mundo descendía". (5)

Pero a la vez es la reina de la noche, de la muerte, de las sombras, de la voluptuosidad, de la culpa, del deseo. La "Elegía II", dedicada a la madre, termina con estas estrofas elocuentes:

"Yo amé tus ciegos dones.
El hijo prisionero conservó la nostalgia
de tu sabroso fuego.
Señora de la siesta, el mundo era tu cuerpo.

Quizás siga dormida
en la niebla del huerto

y de su mano oscura
se desprendan las cáscaras
de la crueldad y el sueño". (6)

Las dos caras, positiva y negativa de lo materno y de lo femenino, son una comprobación vivencial, especie de "leit motiv", que está presente en toda la obra, tanto en la prosa como en los poemas. Hernández no jugga, observa y siente esa dualidad misteriosa que llega a ser base de su estética. Deduce que la vida consiste en participar de ambos contrarios:

"Hay que amar sus dos caras,
la llaga y la hermosura,
porque somos el brote
y la atroz quemadura". (7)

La vida, como la realidad, es equívoca y contradictoria. Por ello, en su literatura Juan José Hernández dinamiza la ambigüedad, la duda, la lucha interior devastadora que provoca amor apasionado y miedo aterrador, las ansias de perfección y de caos, toda esa mezcla de fuerzas contrarias que exacerban y enaltecen a los agentes y pacientes de los relatos.

La sensualidad, siempre presente en sus obras, insinúa aberraciones y perversidades monstruosas que conviven intencionalmente con el candor y la ternura, y envuelve la acción en un clima de ansiedad que dificulta angustiosamente la búsqueda de los delirantes personajes. Este es el caso del cuento "La culpa" que narra el conflictuado despertar a la vida amorosa del joven Antonio, aún niño pero también ya hombre:

"Por la ventana abierta del cuarto, Antonio ve el cielo estrellado. Una ráfaga de aire fresco le acaricia voluptuosamente el cuerpo desnudo. De pronto, en el cielo de la noche, vislumbra una lejana presencia femenina, dispensadora de olvido, de consuelo"(8).

La presencia femenina también es contradictoria y sus múltiples y encontradas fases aparecen en los cuentos: avasallante y enorme como la enfermera en "La Viuda", abnegada hasta lo inhumano como Mercedes (en "Para Navidad"), que se ve obligada a abortar para no "traer al mundo un hijo y darle una vida de tristeza" (9); modosa y sumisa como Amalia en "La Reunión"; "una dejada y una arrastrada" (10) como Camila, en "El Ahijado"; frustrada y renegona como la madre, en "La Creciente".

Pero esa mujer, bajo sus distintas personalidades, feliz o desdichada, es la dueña de la casa, de los hijos, juez inapelable, legisladora incuestionable, rectora de la moral y encargada del culto. Ella es el ombligo alrededor del cual gira toda la vida de la casa; su reino absoluto comienza de los visillos para adentro, a pesar de que su influen-

cia logra, a veces, atravesar el zaguán y salir a la calle.

Aunque en algunos cuentos los hombres (por ejemplo: el padre en "La Culpa") parecen mandar dentro del hogar y lo hacen hasta con violencia, no es sino porque ella les ha cedido momentánea y voluntariamente esa autoridad, sobre la que guarda soberanía absoluta:

"pero en la voz de Mercedes no había ningún enojo; se limitaba a reconocer la indignación de su marido sin otorgarle importancia, como si voluntariamente cediera su poder, su derecho de ser ella la única a quien, de un modo profundo, misterioso, le estuviera permitido castigar o premiar a sus hijos" (11).

2.1. 2.- El hombre.

Ante esa mujer desmesurada, el hombre de la casa -padre, hermano, abuelo, tío solterón- pierde estatura, es un personaje superfluo usado para marcar más el contraste entre la sólida presencia de ella y la en debilidad y prescindible de él:

"la madre de la vida engendra sola" (12).

El hombre es ridículo como tío Esteban, el solterón coqueto que, en "El inocente":

"ocupaba buena parte de su tiempo en peinarse; ordenaba cuidadosamente los escasos mechones de su pelo..." (13).

El hombre tiene mal gusto, grave pecado para Hernández que es un esteta, como el padre de la señorita Estrella, capaz de enamorarse de una mujer tan cursi y despreciable como Hortensia; es autoritario, machista e insulto, como el padre de Busi quien,

"además de ser el dueño del reloj de níquel, del diario y de las llaves del ropero, poseía una colección de frases irrefutables. Decía: 'el piano es un instrumento para mujeres'. O bien: 'los hombres no lloran'" (14).

El hombre es burlado consciente y paciente, como el amante de "Dánae", que permite la presencia de

"jóvenes y también viejos con los que (ella) practicaba la impersonal gimnasia" (15).

Otros son débiles y dominados, comparables a títeres o insectos (símbolos de lo manejable y de lo despreciable, respectivamente), como el abogado en "La Viuda":

"El, su marido, a un costado del asiento, imperceptible, con su traje de casimir inglés y su rancho histórico sobre la cabeza de títere o de insecto, saludando a parientes, amigos y compañeros del foro" (16).

El hombre generalmente aparece ridículo, cursi, absurdamente autoritario, burlado, dominado o, simplemente, no aparece.

El matriarcado de la provincia, explícito o encubierto, delimita roles y zonas de influencia y vuelca al hombre a buscar su compensación, su estatura, en la vida pública, de los visillos para afuera. Este otro aspecto es insinuado por Hernández en alguno de los cuentos, como por ejemplo en "La viuda".

2.1. 3.- La pareja.

En las obras de Hernández no se cree en la armonía y comprensión de la pareja; ésta es ficticia o conflictuada y, en realidad, no existe debido a la enorme desproporción de sus componentes. El hombre con sus problemas vive en soledad. La familia no se asienta sobre dos pilares sino sobre un eje, el femenino, y su sólo quebranto provoca el caos en el hogar:

"Pero ahora Mercedes, al hacerse cómplice del engaño, convertía al padre en un personaje superfluo. El rigor, sin la ternura, carecía de sentido. Antonio comprendió que la autoridad del padre y el equilibrio de la casa descansaban en la felicidad de la madre, y que todo estaba perdido porque ella era desdichada" (17).

Esa desproporción se acentúa a medida que ascendemos en las clases sociales, y llega a ser física en "La Viuda", cuento que pinta el más alto nivel social provinciano:

"Ella, ocupando casi todo el asiento, con su extraña gordura solemne, con algo de animal sagrado, pasiva y a la vez triunfante (...). El, su marido, a un costado del asiento, imperceptible..." (18).

Subrayamos la sutileza de la construcción de posesivo "El, su marido", que presenta a la futura viuda como la dueña, la que posee al abogado de familia tradicional aunque sea una simple enfermera "parvenue", porque es la mujer, lo femenino.

Por el contrario, al descender de estrato social, al tratarse de gente humilde, las cargas se desnivelan en el sentido inverso. En ese ambiente social el hombre y la mujer no alcanzan paridad de condiciones, porque el machismo y la consecuente sumisión femenina impiden la existencia de una pareja equilibrada. "La reunión" es un cuento que se desarrolla en el medio obrero del ingenio azucarero, en un ambiente de pobreza que muestra el arraigo de deformaciones culturales machistas. No hay refinamientos ni cursilería, hay más bien momentos groseros y hasta violencia, porque el hombre es fuerte y ella se le subordina. Así, cuando él le pega, ella lo justifica y no le guarda rencor:

"Estaba celoso; señal de que me quiere" (19).

De este medio marginal, y a pesar de sus defectos producidos por la incultura, rescata rasgos positivos: la maternidad no doméstica sino que engrandece a la mujer y la ternura matrimonial es íntima y pudorosa,

sin dobles sentidos ni ironías.

Sin embargo en esos ambientes desprotegidos y francamente marginales la indefensión de la mujer es total. A la desprotección económica y social se suma la marginación cultural que la obliga a aceptar una subordinación total al hombre, en el que busca no sólo protección sino su razón de existir, su propia identidad. La desolación femenina y su dependencia vital del hombre en un medio de hostilidad y desamparo son recreadas con precisión enternecedora en un fragmento del cuento "Para Navidad" que citamos a continuación:

"El hogar significaba la acumulación de objetos a lo largo de años y años de pobreza; la cama matrimonial de bronce reluciente, único lujo en la pieza de piso de tierra, la olla enlozada, el Sagrado Corazón de yeso pintado, el jarrón de vidrio azul con azucenas de celuloide. Y todo aquello no tenía sentido si faltaba el hombre de la casa, el marido a quien se le perdonan la borrachera, los insultos, los golpes y hasta la infidelidad conyugal porque su sola presencia las justifica ante sí misma y ante el mundo cuando dicen: 'Esta pulsera es un regalo de mi esposo', o bien 'No puedo atenderlo, señor, mi esposo ha salido', con voz en que la ternura se mezcla al desamparo" (20).

2.2.- Nivel de las acciones.

2.2. 1.- La frustración femenina.

La favorita y El inocente son, a primera vista, libros pesimistas. Tanto el reinado de la matrona provinciana y la desmesura femenina, frente a la pequeñez del hombre, como su marginación causada por el machismo, están lejos de posibilitar la realización personal de la mujer. Cada uno de los cuentos es la historia de un fracaso. Ninguna mujer puede diferenciarse, sobresalir o tener una personalidad distintiva en ese mundo agobiante. Aquella que no sigue los cánones establecidos es repudiada y difamada; y la que se somete, se anula en una vida de convenciones y prejuicios, de estupidez y domesticidad.

"Pagamos un precio muy alto por esa aureola de perfección que los hombres colocan sobre nuestras cabezas. Hijas perfectas, novias perfectas, esposas, madres perfectas. ¿Y qué decir del ensañamiento de las mujeres hacia sus semejantes que intentan apartarse del redil? Lo he padecido, no en carne propia (...) Dios mío, ¡de cuántas bajezas son capaces las salvadoras de la virtud! Anónimos perversos, insultos por teléfono, apodos venenosos!" (21).

Todas las mujeres de los relatos, jóvenes y bonitas como la maestra Isabel; monstruosas como la protagonista de "El disfraz"; viejas solteras como "tía Milagros", histérica y alcoholista, o como "la Tránsito", avarienta y mala; casadas o viudas; livianas como "la Camila", decrepita como la abuela en "El Inocente", etc.; todas, son siempre ejemplos de frustración.

El destino femenino en provincia es bastante limitado y poco imaginativo; con ironía "La señorita Estrella", personaje del cuento homónimo, lo sintetiza en una frase:

"yo tenía compañeras con las que me paseaba por la plaza, pero ninguna como Mabel. Todas querían casarse, tener hijos, ser mansas y fértiles como vacas. ¡Qué falta de imaginación! ¿Cómo revelarles mis ambiciones, mis sueños? En vez de actriz de teatro había decidido ser estrella de cine" (22).

Siempre aparece ridiculizada la domesticidad alletargante, el ideal monotemático de la fecundidad del matrimonio como fin único y absoluto de realización personal. Hernández, con ironía mordaz, las asocia a lo vacuno o bovino, símbolo de la mole y la molición, de la pesadez física y mental, y a la gallina, símbolo de la estupidez:

"La señora de Rivas, y su cuñada, la señorita Elena. Altas, obesas, las dos mujeres parecían hermanas, tenían la misma mirada lánguida, bovina, el mismo pelo canoso, crespo, sin brillo, como estopa" (23).

Las cualidades sobresalientes de este arquetipo femenino consisten en ser golosas hasta la obscenidad, ociosas y gordas, o tener una pasión enfermiza por la limpieza de la casa:

"pues bien, lo cierto es que prefería que estuviera en la cama, y no andando por los cuartos de la casa, agitada y doméstica como una gallina" (24).

En este medio restrictivo de aspiraciones y francamente asfixiante, cada personaje femenino encuentra su forma peculiar de anulación. Del "corpus" narrativo de Hernández citamos, como ejemplos, la frustración matrimonial de la madre de "Busi"; que se pasa discutiendo con su marido y renegando por lo bajo; la frustración personal de la defectuosa y acomplexada protagonista de "El disfraz"; la frustración sentimental de Isabel, la maestra joven y bonita que "está loca por casarse" (25) y que termina siendo la aventura de un hombre mayor, casado.

En "la señorita Estrella" esa frustración abarca todos los aspectos y lleva a la protagonista a la degradación personal. En el plano sentimental su perspectiva futura es ser una solterona; prefiere rebajarse y entrar en un juego peligroso con uno de sus alumnos, demasiado joven para ella; en lo laboral se resigna a ser maestra de campaña en lugar de ingresar a la escuela de arte dramático; en lo familiar, su padre, adorado e idealizado, la decepciona al casarse con una mujer baja, cursi y monetizada; en lo social, a causa de la histeria de su tía alcoholista, pierde relación con la familia de su difunta madre, de nivel superior; en lo económico, a pesar de que su madre vivió en casa de "tres balcones a la calle" (símbolo de holgura y buena posición) ella debe mantenerse con su magro sueldo de docente.

2.2. 2.- La no resignación.

A pesar de esta constelación de signos negativos que agobia el clima psico-social de las narraciones, el pesimismo no es total: los personajes claves de Hernández no son resignados. El autor siente marcada simpatía sobre todo por aquellas mujeres tenaces en la búsqueda de su libertad. Ellas luchan desesperadamente para conseguir la única escapatoria, también relativa, de ese mundo frustrante: La ciudad de los sueños (elocuente título de la novela), la Capital, Buenos Aires, símbolo de la anti-provincia, tabla de salvación y destino de la mujer que se revela y vence la ohatura y tontería de su medio. En los cuentos, solamente Mabel, protegida por el destino y su buena suerte, consigue que una abuela la lleve a vivir a Buenos Aires (26), y Delfina, tenaz y decidida, logra a la larga cumplir su sueño del departamento en (un suburbio de) la Capital (27).

Esta conquista físico-espacial de Buenos Aires no es demasiado importante. A corto plazo se ve que la Capital tampoco redime ni justifica el alto precio de algunas pérdidas y renunciamentos, y que también tiene su cara amarga de frustración y melancolía. Como todo sueño al ser logrado se quiebra, se evapora y deja desolación ante la desaparición del deseo y del misterio.

Por lo tanto, en Hernández, "la ciudad de los sueños" no es tanto el ámbito físico del Buenos Aires real, como el sueño en sí, el ideal de liberación que sostiene a sus protagonistas en la lucha contra la mediocridad y los prejuicios. Aún más, "la ciudad de los sueños" es el arquetipo de perfección que cada personaje se inventa para mantener su fe en la vida y luchar por ella:

"Versailles, para Alfredo, Lourdes para mi abuela. Yo me conformo con un empleo que me permita vivir en Buenos Aires" (28).

2.2. 3.- El viaje como gesto liberador.

En los personajes principales de estos cuentos hay generalmente una decisión de partir anhelada y dolorosa a la vez, un viaje, magníficamente logrado en la atmósfera de "El Viajero". Se trata de una huida, más psicológica que real, símbolo de ese gesto admirable de liberación y clave final de su filosofía:

"Ahora piensas que hiciste mal en dejarte conmover por el llanto de Estela y desistir del viaje, pero que aún no es tarde, que podrás reparar aquella equivocación. Anoche, mientras estabas recostado en la galería decidiste abandonar tu casa para siempre. Escaparías de esa red de frustración e incertidumbre en la que te sentías, te sientes atrapado. Me traicionó al casarse con Andrés. Habíamos pensado en vender el chalet y el lote del fondo después de la muerte de mamá, y con ese dinero irnos de esta ciudad horrorosa" (29).

2.3.- El gesto social.

2.3. 1.- Comportamiento social negativo.

Quizás podemos decir que los cuentos de Hernández rescatan algunas virtudes provincianas: se trata de una sociedad austera, con personalidad, conservadora de tradiciones, religiosa, moral. Pero estas virtudes no están señaladas sino por oposición a los defectos, y son tan exageradas, que también resultan negativas. Así, por ejemplo, el ascetismo y misticismo escatológico de la abuela del protagonista, en "La Intrusa", son una obsesión que raya en la locura, más que virtudes espirituales de religiosidad y austeridad:

"con el correr de los años (mi abuela) llegó a identificar el mal con la gordura del sargento, y temerosa, comenzó a adelgazar, a consumirse con cristiano fervor de momia" (30).

La religión cristiana que guardan con celo es, en la mayoría de los casos, un culto fetichista e idólatra, al servicio de la clase dominante:

"Estampas doradas, santos predilectos, escapularios milagrosos se muestran al paso de los fieles (casi toda la población que avanza y suda detrás de la banda de música...) (...) En los balcones de las casas brillaban débilmente los pequeños altares, los santos y demonios de esas vidas de orgullo y de malicia"(31).

Invocando a Dios se pide venganza y castigo para el prójimo:

"todo se paga en esta vida" (32).

El Padre Nuestro es más bien un juez implacable, dispuesto a la condena antes que al perdón. La moral se reduce al ascetismo sexual:

"...criticaba la desvergüenza de una pariente que, a su juicio, iba a misa escotada y pintarrajeada como una perdida" (33).

La caridad está en manos de las señoras de beneficencia, quienes, en sus valoraciones sobre el prójimo, no son precisamente nada caritativas. La salvación o el perdón se compran con dinero. En el cuento "La Viuda", la enfermera "parvenue", consiguió con esto acallar la maledicencia:

"Se le concedió una tregua (no el olvido total). Antes de recluirse, la Viuda había hecho una sorpresiva donación a una sociedad de beneficencia" (34).

2.3. 2.- La cursilería.

La cursilería es una constante del comportamiento de los personajes de Hernández y recrea, por otra parte, aquel gesto de la realidad social que Arturo Jauretche definió como "el medio pelo argentino". Es-

ta actitud social nace de la indefinición, de la falta de identidad que a su vez reproduce, del conflicto entre el uso interior y la norma venida de fuera. La falta de modelos propios (o su subestimación) crean la inseguridad psico-social que vuelve los comportamientos afectados y enfermizamente pendientes del consenso general.

Hernández dinamiza esta actitud remarcando, con ironía punzante, la frivolidad, el mal gusto, la chabacanería. Así por ejemplo, dos o tres detalles son suficientes para caracterizar la cursilería de "Hortensia", amante del padre de "la señorita Estrella", en el cuento homónimo, y para destacar el juicio implacable de esta última:

"me di cuenta de que mi padre tenía una amante. Quién si no, había puesto ese ridículo tapete con flecos sobre la mesa del vestíbulo? Quién, esos visillos bordados con figuras de angelitos? Quién la muñeca de paño Lenci y el almohadón con las iniciales?" (35).

2.3. 3.- La mediocridad.

Otra cara del mal gusto es la chatura espiritual encarnada en un tipo físico determinado cuya característica sobresaliente es la gordura. En el cuento "La Intrusa", "La señorita Helena" y "la señora de Rivas" son dos moles protoplasmáticas, arquetipos de la repugnante pesadez física y espiritual:

"Pero cuando la mucama apareció con el postre amarillo, traslucido, salpicado de nueces, dentro de una enorme dulcera de cristal, las dos mujeres cambiaron de expresión y revelaron ser las eternas enemigas de mi abuela (la que "se consumía con cristiano fervor de momia"). Engullían el dulce, se relamían, se atragantaban, sofocadas, obscenas (...). Comprendí que esta ceremonia les prestaba nuevas energías; las dos mujeres, bien alimentadas, se retirarían luego a la sala. Allí, adormecidas, segregarían almíbar, sopor, comodidad" (36).

El signo visible de la mediocridad espiritual es la obesidad o también el "enbonpoint" de una pareja-tipo, descrita con ironía mordaz en

el cuento "La Intrusa":

"Para el común de la gente, Irma y Miguel formaban una pareja encantadora. Ambos eran rosados, saludables; hacían pensar en un picnic entre los árboles, en el dulce de leche, en el sarampión" (37).

3. Las obsesiones del autor.

3.1.- Una visión escéptica.

La filosofía de Hernández es pesimista, no cree en la bondad natural. El inocente, sugestivo título del libro, no existe ni siquiera entre la niñez que es irresponsable pero no inocente. En "El ahijado", el tierno "Julián" mata a "la Tránsito", su madrina, durante una rabieta, como reacción contra una injusticia (38). Tampoco confía en la naturaleza animal. En el cuento "El inocente", el "gato Roberto" se come al colibrí (39). La moral que triunfa es la que Miguel defiende en "La Intrusa" cuando afirma:

"el pez grande se come al chico" (40).

Nuestro autor, escéptico y epicúreo, piensa que el mundo ya está condenado. Pero como se ama a la vida, hay que vivirla intensamente, cada uno como pueda. Su visión coincide con la reflexión desencantada del narrador en "La Intrusa":

"preferiría despertar el día de la resurrección al lado de aquellos que vivieron sin preocuparse por el castigo o la recompensa final, en la inmoralidad, el sueño y la ternura. Después de todo creo que el juicio ya llegó y que el mundo está condenado; unos años más y caerá al vacío como una fruta podrida" (41).

3.2.- El gesto de liberación.

Ante este destino humano irreversible y cruel, se propone un paliativo que es una actitud vital de rebeldía contra un mundo nefasto y condenado. Postura que nos hace pensar en el "hombre rebelde" del existencialismo frente al problema de la angustia provocada por la certeza de la muerte y la nada.

En Hernández, los personajes claves son también hombres y mujeres rebeldes, que no se resignan y que, aún dentro de la frustración más tremenda, intenan, como pueden, el gesto de liberación, y logran alcanzar su libertad interior aunque sea en el delirio, en la aberración, en un salto grotesco y desesperado. Pensamos en la misteriosa concepción del nieta varón en "El sucesor", en la complementación aberrante de los dos amigos en "Tenorios", en el final patético de "La Favorita", o en la actitud delirante de la monstruosa protagonista de "El disfraz", capaz de rebajarse hasta la repugnancia con tal de conjurar su destino (42).

Para el escritor, como él mismo nos lo dijo en alguna ocasión, "la resignación no es un valor, admiro el gesto liberador" (43).

La filosofía pesimista está condensada en un cuento alegórico: "El Inocente", en el cual el hecho macabro del fin de Rudecindo comido por los perros, es símbolo de una realidad aún más horrorosa como es la pérdida de la inocencia por parte de un pobre idiota. Hasta el irresponsable, el inconsciente, es devorado por la vida.

A pesar de todo se ama la vida, y pareciera que las criaturas se aferran a ella con más fuerzas cuando son más desdichadas. Una comparación extraída de "El disfraz" sintetiza ese vitalismo a ultranza:

"Me paso las noches devorada por visiones repugnantes, alucinada entre el deleite y el horror. Esto no puede continuar. Pero algo en mí se aferra a la vida tenazmente como una cucaracha que trepa por la pared con la mitad del cuerpo reventado" (44).

3.3.- La moral de "Rastignac".

El ideal del goce epicúreo, del disfrutar como sea aquí y ahora, cueste lo que cueste, es la moraleja dolorosa que extrae Matilde, protagonista de la novela, en la desilusionante Ciudad de los Sueños. En esta novela de aprendizaje, semejante a El Padre Goriot de Balzac, Matilde, como Rastignac, es la heroína que termina aprendiendo la cruda lección del aprendizaje social después de haber pagado su alto precio de amargura, bajeza y renunciamiento. En el párrafo que citamos a continuación, la no resignación de Matilde, a la vez que un grito de rebeldía, es un sollozo conmovedor provocado por el primer fracaso, por el comienzo del desengaño en la tramposa Ciudad de los Sueños:

"Yo buscaré otro camino. Aún no sé cuál, pero por empezar apartaré de mi vida la palabra decencia que me condena a la mediocridad y a la pobreza. La decencia y las recompensas celestiales son fábulas de pelagatos... Yo quiero los bienes de la abundancia y del amor aquí y ahora. Y lucharé para lograrlos con todo el odio de que es capaz mi corazón" (45).

3.4.- Bivalencia del terruño.

Es inútil el esfuerzo consciente de la protagonista para desligarse de su doliente y candoroso pasado. La provincia marca a fuego. Aunque se la deje, aunque se adquieran otros hábitos, aunque se pretenda haber roto con las ataduras, el que nació y vivió en provincia conserva en el fondo nostalgia de la tristeza y la magia provincianas:

"La casa que llevo conmigo es aquella donde nací. Una muchacha desgraciada la habita desde siempre. Mi alma tiene el color de sus patios sombríos, el tedio doloroso de sus tardes solitarias" (46).

"Debo borrar la provincia, dejar de compadecerme por aquella Matilde que fui y que a menudo evoco, soñadora y desgraciada, pero a la vez llena de odio y de deseos de venganza" (47).

Los dos fragmentos citados están envueltos en la atmósfera triste y melancólica de toda evocación. Tras el personaje sentimos al autor transmitiendo una de sus experiencias más vitales y profundas. Y es la auténtica obra de arte, el único medio, o mejor dicho el más idóneo, para comunicar simple y directamente una vivencia tan compleja. Como escribe Alba Omil en su estudio sobre el cuento: "Todo objeto estético porta un mundo, contiene un sentimiento idealizado que está en él desde su origen y que cobra validez y se transmite en tanto y en cuanto dicho objeto sea auténtico" (48).

4. Ambientación.

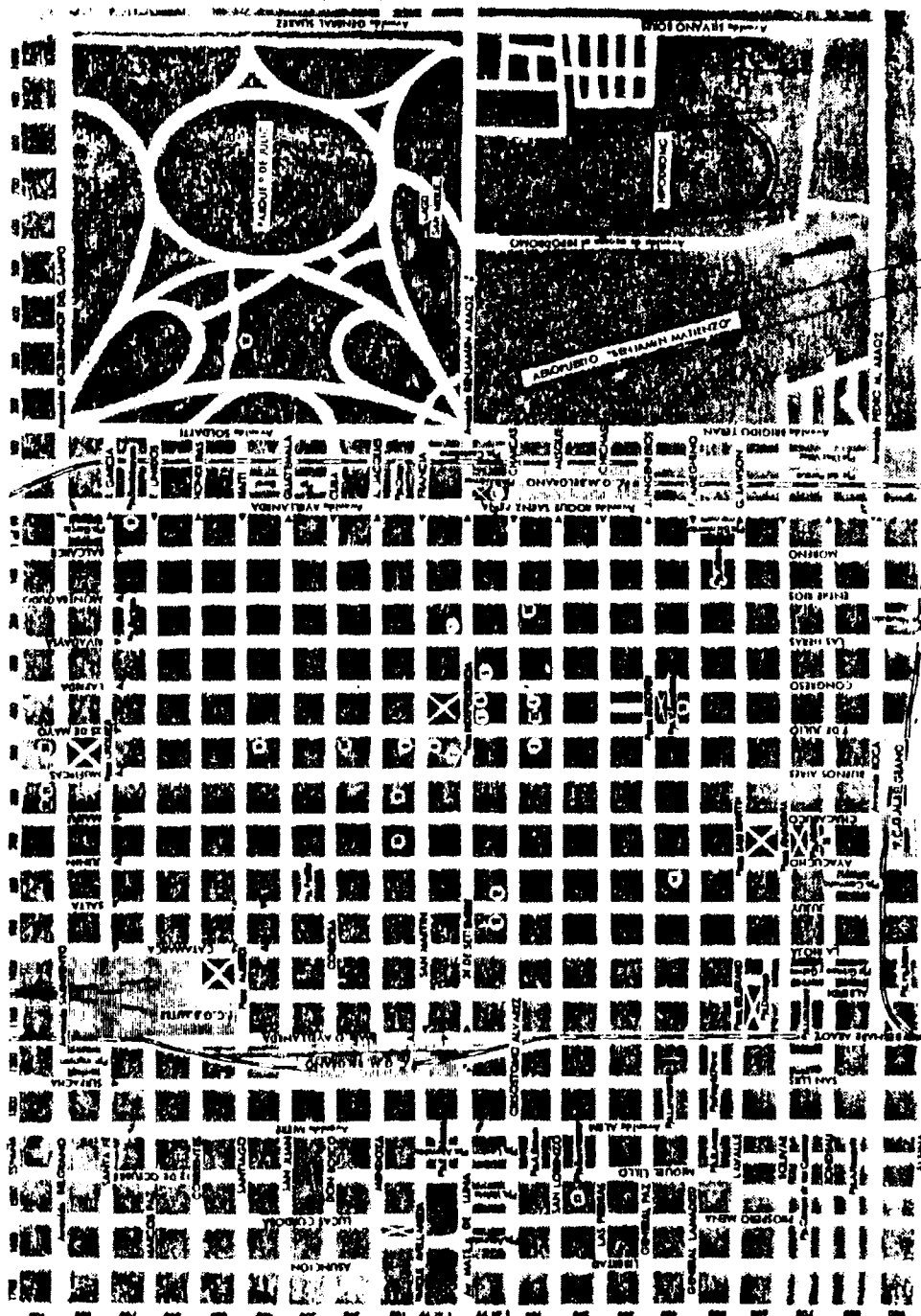
El paisaje aparece incorporado al cuento. Hernández conoce el arte de ambientar. Una a la elección justa del detalle, producto de su observación aguda y minuciosa, una síntesis expresiva, una economía verbal remarcables. La sala de "La Viuda", "con sillas enfundadas" (49) nos sugiere todo el resto de ese palacete fantasmal, de su pasado esplendor y de su actual aletargamiento o momificación. Otro ejemplo de ambientación por el detalle son: "los animalitos de porcelana que ella ordenaba en la repisa" (50), que adelantan la vulgaridad de los gustos de Gladys, protagonista de "Matrimonio".

Hay en toda obra de Hernández una estrecha correspondencia entre el ambiente físico y el clima humano. El calor agobiante que "resaca la tierra y volvía rancios los alimentos guardados en la fiambra" (51) es una presencia envolvente y maligna que conspira contra el equilibrio psíquico de los hombres, los vuelve violentos, los enloquece:

"Debe ser el calor, se dijo para tranquilizarse. Con este tiempo la gente anda como loca" (52).

PLANO de la CIUDAD de TUCUMAN:

Escenario de los cuantos de J.J. Hernández



La sofocación embota también el espíritu, no permite escapatoria, ningún tipo de elevación. La siesta, es la hora tediosa de la reclusión o del placer prohibido:

"...la siesta transcurría
pecaminosa o triste, y aburrida" (53).

Al calor exterior se opone la frescura benefactora de los patios, sombreados y acogedores a la vez que inquietantes:

"Pajareras de mimbre con reinamoras, tupidos helechos desbordan los macetones de barro cocido y toda la casa es fresca, manchada y luminosa, como con luz cambiante de tormenta" (54).

El calor y la frescura es otro contraste paralelo al de la doble personalidad de lo femenino, y aparecen íntimamente relacionados en un nivel profundo de interpretación. La madre es la dueña de los patios, que simbolizan la intimidad pudorosa o la frescura; pero también es la "Señora de la siesta" (55), de lo "pecaminoso y triste", de todo aquello que remite al boohorno y al placer prohibido.

No faltan los detalles elocuentes de la ambientación provinciana: los visillos, el zaguán, la higuera del fondo, los naranjos, los pájaros: canarios y reinamoras, los etéreos helechos o la voluptuosa magnolia.

5. Simbología.

Otra constante interesante en toda la obra es la simbología. Como opinan Alba Omil y Raúl Piérole, "sólo el símbolo tiene esta cualidad de aglutinar en una impresión global, única, los elementos más antitéticos e imprevisibles" (56). Hernández crea su mundo simbólico privado en el que carga a los objetos cotidianos y a las palabras de particular signi-

ficado. Así por ejemplo, naranja no es solamente una fruta, es Tucumán, la infancia, la calma calidez primaveral, la plaza de septiembre perfumada de azahares, el fondo protector de la casona. La palabra siesta connota el tiempo bivalente del aburrimiento o del placer prohibido, la ocasión propicia a la travesura del niño o a la picardía voluptuosa del adolescente. Un poema de Otro verano condensa maravillosamente el valor simbólico de estos dos términos. Citamos la primera y la última estrofa que abre y cierra respectivamente esta nostálgica poesía:

"No quiero que me digan
la palabra naranja."

"Me llega el sol,
mi casa,
y la pérdida infancia."

.....

No quiero que me digan
la palabra naranja,
(Ni naranja, ni siesta).
Duele aquello que amaba" (57).

La pulposa magnolia con su perfume adormilador y su flor carnosa aparece siempre relacionada a lo sensual. Los insectos, engañosos y brillantes, pesados como el clima, repulsivos, insistentes, simbolizan lo visceral, provocan intencionalmente un clima nauseabundo de asco, de podredumbre, de bajeza:

"Es un turco cochino -agregó con gesto de repulsión provocado, no por la conducta de aquel hombre sino por un insecto que acababa de sacarse del pecho" (58).

El hormiguero es frecuentemente usado en la obra como señal de desmoronamiento moral:

"...hasta que ella despierte y me abandone y los cimientos de la casa caigan y todo se convierta en un gigantesco hormiguero" (59).

La orisálida ("Dánas" en el cuento homónimo, la protagonista de "Matrimonio"), es la mujer desmesurada, la devoradora de hombres, la que se permite ser infiel o displicente, la que participa de una doble realidad de la vigilia y del sueño, con una personalidad bivalente, monstruosa y fascinante para el hombre que se siente aterrado y a la vez atraído por ella.

Los dulces aluden a lo obscenamente empalagoso; el ser proolivo a ellos denota una frustración generalmente sentimental o sexual. El caramelo de miel es el lazo culposo que une a los cómplices: es el extraño regalo que deja Mabel a su amiga del alma, la protagonista de "La señorita Estrella". Es el caramelo que escupe el nieta varón en "El sucesor" para no ser cómplice de una tía intrigante a la que su abuelo menosprecia:

"Mi tía me miró estupefacta. Antes de pasar al despacho del Abuelo me rogó guardar el mayor secreto de nuestra conversación y me dio un caramelo que escupí luego en la salivadera para no ser cómplice de sus pequeñeces" (60).

6. Recursos técnico-estilísticos.

6.1.- Punto de vista de la narración.

La clave del discurso narrativo de Hernández se asienta no tanto en la peculiaridad del diálogo, estructurado dentro de un código provinciano más o menos neutro, como en la forma peculiar de manipular ese código para sugerir, para velar o para crear ambigüedad.

En este intencionado manejo de la sutileza, tiene especial importancia el punto de vista de la narración, como recurso capital del personalísimo estilo del autor.

Los relatos se construyen desde la perspectiva inocente de persona

jes que, sumidos en submundos o en laberintos psico-sexuales muchas veces aberrante, dan su punto de vista ingenuo, y son a la vez agentes de la narración y pacientes de las acciones.

Cada cuento es la historia de un ultraje, de una mezquindad, de una miseria, narrada desde la equívoca ingenuidad psicológica de uno de los involucrados: la hija que usa al padre apoplético para su juego insidioso, en "La señorita Estrella"; el adolescente, cómplice y protegido del joven tullido que vive su sexualidad como "voyeur" a través de él, en "Tenorios"; el niño angelical que describe con admiración y adoración edípica a su madre, una regenta de prostíbulo, en "Así es mamá"; el joven Miguel, personaje de "La Intrusa", que para subsistir acepta una relación veladamente erótica con dos señoras mayores obesas, sus supuestas bienhechoras, y condesciende a las exigencias homosexuales de su jefe.

El narrador es generalmente la víctima -inconsciente, o condescendiente porque no le queda otro recurso-, que cuenta en primera persona la versión ingenua de situaciones delirantes.

En alguna ocasión el autor llega al virtuosismo en el manejo de la técnica como en el cuento "El viajero". Construye el relato sobre la base de un contrapunto que juega con el desdoblamiento del punto de vista de la narración entre un "tú" que reflexiona y narra:

"nuevamente has decidido marcharte" (61),

y un "yo" sensible que sufre y actúa:

"me iré de madrugada; dejaré unas líneas en la cocina para que Estela las vea cuando prepare el desayuno" (62),

y que son dos voces del monólogo interior del mismo personaje. Este desdoblamiento estilístico acompaña al desgarramiento psíquico del persona

je varón que se identifica con su hermana melliza, en un proceso patológico edípico.

6.2.- La ironía y el sarcasmo.

El discurso narrativo de Hernández cuenta con gran destreza para destacar una observación, un detalle, un matiz que tiñe toda la frase de una intención determinada. No se narra abiertamente, se insinúa, se sugiere la pequeña monstruosidad, la aberración cotidiana. Por ello es que el humor, la ironía, la farsa y el sarcasmo son elementos connotativos a esta prosa crítica y mordaz. La causticidad es útil al autor para la crítica de una sociedad que -como Daniel Ovejero-, considera más estúpida que mala (63).

No abundamos en ejemplos de los que están llenos los textos, elegimos uno al azar, en el que el diálogo del narrador ironiza, a partir de tres detalles muy bien escogidos, sobre la mediocridad de su ciudad:

"De qué sirve haber tenido una abuela perfecta en esta ciudad de cuarteles, pensiones y pizzerías?" (64).

El sarcasmo se suaviza y deja paso al humor en aquellas caracterizaciones de personajes demasiado obvios, como cuando describe a la Viuda:

"derrumbada en un banco de la iglesia como una ballena piadosa" (65).

O como cuando escribe que la voz de Rudecindo, el minorado, personaje de "El Inocente":

"hacfa pensar en el canto de los sapos, o de un repollo (si los repollos tuvieran voz)" (66).

6.3.- El suspenso y la tensión.

Hernández sabe provocar el suspenso y graduarlo convenientemente. Lo usa con mayor o menor intensidad según se lo pida el ritmo interior de cada cuento. En "El disfraz", uno de los cuentos, a nuestro parecer, más logrados, la tensión aumenta a medida que el recato del personaje disminuye y se rebaja hasta el delirio y la indignidad. El final trágico alcanza un "climax" de tensión que llega a imponer, en su lectura, una inspiración sostenida que se mantiene hasta terminar el párrafo. Las frases cortas, precisas, yuxtapuestas, marcan un ritmo interno de la prosa semejante a un avance pausado pero implacable. Esto ayuda a producir en el lector esa sensación creciente en la que se mezclan con miseria y repugnancia:

"El alcohol me maree, tengo hipo. El perfume de los jazmines me exalta y me llena la boca de palabras obscenas. Soy los jazmines, soy la noche. Brillo, camino, arrastro por el cuarto una cola de seducciones, de dulces inmundicias. Han llamado a la puerta de calle. Mientras cruzo el zaguán me repito incansable: Soy la Delfina. Soy Delfina Coronel" (67).

El suspenso no acaba con el final del cuento, por el contrario asciende un nuevo peldaño ya que su estructura abierta, sugiere a la imaginación del lector distintas posibilidades, distintas conclusiones, siempre dentro de ese clima alucinante y repulsivo, donde se mezclan el asco y la piedad.

Otro ejemplo de tensión es el relato "Lord Nelson", el más breve del libro. Aquí el autor logra mostrarnos cómo se puede hacer un cuento sin argumento o con una materia argumental insignificante: la quema del gallo muerto comido por las hormigas. Esta pieza es puro clima, pura tensión. El calor agobiante es conjurado por su paralelo de signo contrario: la lluvia que, desde unas cuantas gotas, va creciendo hasta lle-

gar al ruido ensordecedor:

"Unas gotas aisladas le golpearon la cara. Escuchó el ruido del zinc un leve tamborileo que en pocos minutos redobló su ímpetu hasta el aturdimiento" (68).

La tensión es mantenida por una acción intensa pero poco explícita, poco clara, en la que se incluyen elementos con una carga significativa de peligro: la botella de nafta, el fuego, el hombre que vuelve tarde del bar (lo que sugiere algunas copas de más y poca lucidez para la riesgosa operación), los insectos repulsivos. Hay finalmente un clima misterioso de ritual conjurante que acrecienta el suspenso de la narración:

"allí estaba la víctima propiciatoria que atraería la lluvia, la muerte momentánea de esas formas de avidez y repulsión" (69).

6.4.- El tiempo.

Por la propia brevedad e instantaneidad del género, "el tiempo es sentido -como opina Baquero Goyanes- más como límite que como libertad (...). Pero justamente en esos límites está la potencia estética y emocional del cuento" (70). Hay momentos en que, requerido por la emoción del pasaje, el minuto cronológico se alarga y parece interminable. Es el tiempo psicológico de "El disfraz", en el que un rato de esa angustiosa espera final se hace interminable. Otras veces la unidad del tiempo se diluye y un cuento condensa la historia de toda una generación incluyendo referencias a su pasado histórico; tal es el caso de "La Viuda". En otros hay un juego paralelo de tiempo real e irreal de la vigilia y el sueño, que desdobra la personalidad antitética de su protagonista, como en "Matrimonio".

Los cuentos "Matrimonio", "Dánae", "La inquilina", comienzan con el acto de poner agua a hervir en la cocina; este hecho aparentemente trivial enmarca temporalmente a la narración y da pie a evocaciones que constituyen todo el argumento del cuento:

"Mientras el agua hierve cebamos mates..." (71), "Dánae".

"mientras el agua se calentaba recogió..." (72), "La inquilina".

El agua que hierve es un recurso temporal recurrente, especie de cable a tierra de la imaginación. Esta puede volar sin orden lógico de un pasado a un futuro y viceversa, tramando toda la historia sobre la ruptura de la secuencia temporal que la estructura interna del cuento le exija. Pero ese cordón a tierra, que liga el relato al presente de su propia realidad, es el encargado de dar verosimilitud a toda la fantasía.

En el caso particular de "Matrimonio", el agua que va a hervir abre y cierra el cuento, enmarcándolo en un brevísimo presente de la narración:

"Mientras espero que hierva el agua para el desayuno, quiero evocar por última vez la memoria de quien por muchos años fue mi mujer" (73).

Luego, el relato se emancipa de su tiempo presente, la mente del protagonista presenta los hechos sin tener en cuenta el orden cronológico, dejando en libertad el fluir de la conciencia en un largo y único monólogo interior. Un final brusco: "El agua de la pava está hirviendo" (74), sorprende al lector tanto como al personaje y retrotrae la acción al presente de la narración, en el que Gladys, la esposa del protagonista que el relato inicialmente había presentado como muerta ("Ante todo debo advertir que el accidente que acabó con su vida no me sorprendió") (75),

vive y espera durmiendo el desayuno que el marido está preparando con ese agua que acaba de hervir:

"Son las once pasadas. Aún no he preparado el desayuno. Me gusta que Gladys permanezca acostada hasta mediodía" (76).

Este juego de tiempos que da confianza para desorientar después, logra un clima nebuloso buscado ex profeso por el autor. El agua es el pretexto que enmarca el desarrollo narrativo en brevísimos límites temporales y permite ese final inesperado que cambia el rumbo del cuento y que obliga a reflexionar, ofreciendo al lector aristas inesperadas. No podemos dejar de asociar estos recursos temporales a los del tan antiguo y actual relato "De lo que aconteció a un Déan de Santiago con D. Yllán, el gran maestro de Toledo" de El Conde Lucanor, en el que, en lugar de agua, es la cocción de unas perdices el enmarque temporal de la narración.

Esa característica propia del cuento: el tiempo como limitación, es la que se da en la mayoría de estas piezas. Psicológico o cronológico, real o irreal, el tiempo aparece incorporado a la acción e influye sobre su brevedad.

6.5.- La estructura.

En la mayoría de los cuentos, la estructura es lineal y clásica, sin innovaciones, ni rebuscamientos, y sólo se quiebra la linealidad del relato cuando hay una necesidad intrínseca que lo exige, nunca gratuitamente o por puro alarde técnico. Sin embargo, al leerlos sentimos un matiz nuevo, inédito, cuyas causas se nos escapan a primera vista. Es que Hernández, aparentemente desinteresado por las nuevas o novísi-

mas formas literarias, escribe desde dentro suyo y desde el conocimiento exhaustivo y asumido de los problemas de la literatura contemporánea. Logra un estilo personal, original, producto de esa libertad interior y de ese orden propio que crea con mucha seguridad. Puede, entonces, recrear, hacer participar y vivir la belleza y el horror de esa provincia polifacética en la que se da lo exuberante, lo sensual, el ascetismo o el candor, con una característica constante: la exageración, la desmesura.

7. Conclusión.

Aparentemente deduciríamos que Hernández no cree en el hombre porque quizás tampoco cree en sí mismo. Es un desengañado; muestra el caos, la corrupción, la miseria, pero no da soluciones porque no las tiene o porque no tiene fe en ellas. Ese escepticismo, ese dramático desamparo, dejan en el lector un sabor amargo. En realidad nuestro escritor no denuncia los vicios de una sociedad, simplemente los expone lúcidamente, "pintando como observa Moyano- no el mundo que se desea sino el que es" (77). Su crudeza, su propia evidencia, se convierten en el alegato social más elocuente, lo que sin lugar a dudas es una denuncia indirecta y eficaz. Las obras no adoptan, al menos expresamente, una actitud didáctica o mesiánica ni proponen soluciones, pero implícitamente defienden en todo momento la libertad del ser humano, un vitalismo a ultranza y una moral desprejuiciada que, en un mundo condenado de antemano, permita a cada hombre encontrar, a su manera, la mayor cuota de felicidad posible.

Creemos que "la fascinación de lo monstruoso" (78) -que en una entrevista, Hernández atribuyó a los personajes de Proust-, es el clima

general que aterra y subyuga desde un primer momento al lector de sus cuentos. El autor alcanza a dar esa visión fascinante y monstruosa de la provincia, de la intimidad provinciana, que recrea con ingenio, sutileza e ironía, pero por sobre todo con gran talento de escritor.

Notas.

- (1) Heidegger, Martín; Sendas perdidas, Buenos Aires, Losada, 1960 p. 13
- (2) Moyano, Daniel; "Los exilios de Juan José Hernández". Prólogo a Hernández, Juan José; "La señorita Estrella" y otros cuentos, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 4
- (3) Ibidem, p. 5
- (4) Hernández, Juan José; La favorita, Buenos Aires, Monte Avila, 1977, p. 11
- (5) Hernández, Juan José; Otro verano, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 20 - 21
- (6) Ibidem, p. 34
- (7) Ibidem, p. 51
- (8) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 19
- (9) Hernández, Juan José; El Inocente, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 22
- (10) Ibidem, p. 99 - 100
- (11) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 11
- (12) Hernández, Juan José; Otro verano, Op. Cit, p. 48
- (13) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 55
- (14) Ibidem, p. 151
- (15) Ibidem, p. 145. Nota: La aolaración del paréntesis es nuestra.
- (16) Ibidem, p. 10
- (17) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 16 - 17
- (18) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 10
- (19) Ibidem, p. 50
- (20) Ibidem, p. 22
- (21) Hernández, Juan José; La ciudad de los sueños, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 33 - 34
- (22) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 171
- (23) Ibidem, p. 134
- (24) Ibidem, p. 107
- (25) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 14
- (26) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 169
- (27) Ibidem, p. 31
- (28) Hernández, Juan José; La ciudad de los sueños, Op. Cit, p. 32
- (29) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 32
- (30) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 139. La aolaración del paréntesis es nuestra
- (31) Ibidem, p. 12
- (32) Ibidem, p. 102
- (33) Ibidem, p. 58
- (34) Ibidem, p. 11
- (35) Ibidem, p. 173
- (36) Ibidem, p. 136. La aolaración del paréntesis es muestra para marcar la oposición entre la abundancia obscura y la austeridad, caras opuestas y complementarias de una misma realidad
- (37) Ibidem, p. 121
- (38) Ibidem, p. 103
- (39) Ibidem, p. 55
- (40) Ibidem, p. 122

- (41) Ibidem, p. 139
- (42) Ibidem, p. 34
- (43) Fleming, Leonor; 'Entrevista informal con Juan José Hernández cuando, como jurado del Premio Homero Robles 1976, es tuvo en Salta en marzo de 1977: (Inédita)
- (44) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 33
- (45) Hernández, Juan José; La ciudad de los sueños, Op. Cit, p. 134 - 135
- (46) Ibidem, p. 88
- (47) Ibidem, p. 86
- (48) Omil, Alba y Piérola, Raúl; El cuento y sus claves, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 20
- (49) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 11
- (50) Ibidem, p. 105
- (51) Ibidem, p. 17
- (52) Ibidem, p. 47
- (53) Hernández, Juan José; Otro verano, Op. Cit, p. 16
- (54) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 88
- (55) Hernández, Juan José; Otro verano, Op. Cit, p. 34
- (56) Omil, Alba y Piérola, Raúl; Op. Cit, p. 83 - 84
- (57) Hernández, Juan José; Otro verano, Op. Cit, p. 22 - 23
- (58) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 45
- (59) Ibidem, p. 114
- (60) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 43
- (61) Ibidem, p. 29
- (62) Ibidem, p. 33
- (63) Ovejero, Daniel; El ruego de Lázaro, Salta, Fundación Michel Torino, 1973, p. 70
- (64) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 139
- (65) Ibidem, p. 11
- (66) Ibidem, p. 62
- (67) Ibidem, p. 35
- (68) Ibidem, p. 161
- (69) Ibidem, p. 160
- (70) Vaquero Goyanes, Mario; Qué es el cuento, Buenos Aires, Columba, 1967
- (71) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 141
- (72) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 117
- (73) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 115
- (74) Ibidem, p. 114
- (75) Ibidem, p. 105
- (76) Ibidem, p. 114
- (77) Moyano, Daniel; "Los exilios de Juan José Hernán Prólogo a Hernández, Juan José; "La señorita Estrella" y otros cuentos, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 4
- (78) Seiguerman, Osvaldo; "La oruel nostalgia", entrevista con Juan José Hernández, La Opinión, Buenos Aires, 29 de mayo 1977, p. 2

II. LABERINTOS PSICO-SEXUALES. ANALISIS DE "EL VIAJERO".

La sensualidad es una presencia nebulosa infaltable en la poesía y la prosa de Juan José Hernández, y se realiza en las distintas transgresiones, más mentales que reales, de la norma sexual vigente. Complejos, desviaciones, traumas, aberraciones, insinuados más que explícitos, constituyen el trasfondo obsesivo de las obras.

Esta primera impresión global es la que nos indica la conveniencia de aplicar una metodología psicológica de análisis, que nos facilite enfoques, tipologías, clasificaciones y, sobre todo, terminología apropiada.

Sin embargo tenemos presente que el uso preeminente de un método, exigido por las peculiares características de un texto literario, no es, de manera alguna, exclusivo ni excluyente. Por el contrario, nos inclinamos hacia un análisis ecléctico en el que los distintos enfoques críticos apoyen al método rector y enriquezcan la aproximación a la obra de arte desde una perspectiva múltiple.

1. Aclaración metodológica.

Como paso previo a la práctica del análisis intentamos esclarecer las virtudes y riesgos del uso preeminente de un método como el psico-crítico para conseguir un mayor rigor y evitar dogmatismos y desviaciones.

La indagación de las distintas corrientes de crítica literaria que se sucedieron a través del tiempo demuestra que las tendencias han oscilado siempre entre el dogmatismo y el gusto. En uno u otro vértice de este péndulo, así como en sus puntos intermedios, cada escuela crítica centra su objetivo en una de las etapas del proceso de creación: autor,

obra o lector. En esta tripartición la escuela historicista y sus derivaciones sociológica y psicológica ponen el énfasis en el autor. La psicocrítica, opina Anderson Imbert, "examina preferentemente todo lo relativo a la actividad del escritor. Explica la génesis de la literatura"(1).

Pero no pocas veces se mal interpreta esa primacía del escritor, ya sea al partir de su biografía psicológica, con vectores inductivos y apriorísticos, para rastrear esos rasgos reflejados en la obra; o al deducir la personalidad, fobias, obsesiones, comportamiento del escritor a través de un análisis de su producción artística. En ambos casos la confusión es clara: no se hace crítica literaria sino que la obra sirve de apoyo para un estudio psicológico de la persona del escritor.

Aunque la tendencia más difundida en psicocrítica ha sido la de preocuparse prioritariamente por el autor, también se dieron otras que parten del lector al suponer que, como estima Richards, "la psicología del acto de leer es un hecho más próximo a la crítica que la del acto de escribir" (2). El error es similar al anterior: no se hace crítica literaria sino análisis clínico, en este caso del lector.

En esta línea de dilucidaciones entre crítica y psicología Charles Mauron adopta un camino interesante. Trabaja para crear un método crítico con los aportes de la psicología profunda; aspira a discernir, en el proceso creador, el papel jugado por el inconsciente y busca una síntesis con lo aportado por otras fuentes. Concede primacía a la obra —parte de ella—, sobre la vida del escritor, usada sólo para verificar y con esto marca la diferencia entre psicocrítica e investigación clínica (3).

Una tercera postura crítica deja de lado autor y lector para consagrarse al texto literario. También en este caso hay peligro de desviación cuando se acuesta en el diván a la obra literaria para psicoanalizar a sus personajes (o a través de ella, al autor). Hay que tener pre-

sente que en este caso, lo que se hace es psicología y no crítica literaria.

Por otra parte cuando el crítico se sirve de métodos y terminología propios del psicoanálisis para esclarecer criterios literarios sabrá que no son sino recursos auxiliares que le permiten ampliar o profundizar el análisis pero cuidará escrupulosamente que las conclusiones a que llegue sean literarias.

A esta confusión de los objetivos propios del crítico y del psicólogo ha contribuido quizás el que investigadores notables como Freud y Jung se hayan servido de obras literarias -objeto por excelencia de la crítica literaria- para aplicar sus análisis. Aunque en ambos casos el objeto analizado sea el mismo -la obra literaria-, las perspectivas, los campos y las conclusiones a que se llegan son totalmente distintos: en un caso, psicológicos; en el otro, estéticos. Jung precisa esta disparidad de perspectivas cuando en Psicología y poesía escribe: "Hay una fundamental diferencia de enfoque entre el examen que el psicólogo y el crítico hacen de la literatura. Lo que es de importancia y valor decisivos para el crítico puede ser insignificante para el psicólogo. Productos literarios de muy dudoso mérito a menudo ofrecen un gran interés al psicólogo" (4).

Como corolario de estas reflexiones creemos que, como toda crítica literaria, la psicocrítica debe también partir de la obra pero sin olvidar de establecer límites entre la génesis psicológica de la obra de arte y la obra en sí como objeto estético independiente, punto de partida y punto final de toda crítica literaria.

Lo que el crítico analiza es ese objeto estético independiente por que, como con claridad lo expone Albert Beguin, "un poema (una novela o un cuento) no es la proyección espontánea de la vida psicológica del po

eta (...). El poeta se autocontempló y así su psicología ascendió a un nuevo plano espiritual (...). Liberadas de su carga material las pasiones son ahora imágenes estéticas. Lo subjetivo es objetivo de acuerdo con un modelo de arte" (5).

Como conclusión de estas breves consideraciones podemos inferir que como la psico-crítica es ante todo un método de crítica literaria, los juicios, conclusiones y valoraciones que con ella se hagan del texto y del contexto serán necesariamente estéticos, aunque se apliquen terminología y procedimientos de análisis tomados de la psicología. Desde esta perspectiva, y recordando que siempre es el texto el que demanda una determinada metodología y no ésta la que se impone a aquél, intentaremos el análisis del cuento "El viajero".

2. Lineamientos básicos en el cuento "El viajero".

Una primera lectura del cuento "El viajero" nos sitúa ya ante las líneas obsesivas de su autor. Por medio de reflexiones, sugerencias y, sobre todo, sutiles y confusas insinuaciones, el agente del relato, un joven extraño y atormentado, conduce al lector a través de su intrincado y laberíntico mundo interior.

El narrador encara todo el cuento sobre la base de un juego estilístico interesante: el desdoblamiento del punto de vista de la narración entre un "tú" que reflexiona y narra:

"nuevamente has decidido marcharte" (6),

y un "yo" sensible que sufre y actúa:

"me iré de madrugada; dejaré unas líneas en la cocina para que Este la las vea cuando prepare el desayuno" (7),

y que son dos voces del monólogo interior de la misma persona. Este doblamiento estilístico a nivel de "discurso", acompaña, a nivel de la "historia", a la esquizofrenia o desgarramiento psíquico del protagonista varón que se identifica con su hermana melliza.

Hay un evidente comportamiento anómalo en las relaciones del personaje con su hermana y su cuñado, cuya lectura psicológica nos remite directamente al "complejo de Edipo" de la teoría freudiana. Este cuento no refleja el complejo de Edipo en la forma tradicionalmente divulgada, sino aquella variante tipológica que Freud denominó "Edipo familiar", y que integra una de las gamas sintomáticas del mismo complejo.

3. El Edipo familiar en la teoría freudiana.

Quizás sea útil, antes de emprender el análisis, recordar los principales conceptos freudianos acerca del complejo de Edipo, expuestos en "Una teoría sexual" (8), y detenernos en aquellos puntos que conecten directamente con la problemática del cuento estudiado.

Según Freud, el primer despertar sexual se produce en el niño entre el año y medio y los cinco años. Luego sigue una etapa de latencia, entre los cinco años y la pre-adolescencia. Finalmente, en la adolescencia se da el verdadero despertar sexual.

Si el niño no supera las primeras etapas será un "Edipo" en potencia.

El niño se ama primero a sí mismo. Luego aprende a amar a los demás, a sacrificar su ego por otro. La madre es el primer "objeto extraño" del amor del niño. Al entrar en el primer despertar sexual este amor se convierte en "afecto erótico". El padre y los demás hermanos o hermanas se convierten en rivales y por lo tanto los odia. Así se explica la violen-

cia hacia el recién nacido.

Todo ocurre en el INCONSCIENTE. Cuando la madre se convierte en objeto del amor del niño, la represión ya funciona en él.

El padre es el gran rival que le quita a la madre. Pero el niño también puede desear tener una relación incestuosa con el padre. El complejo de Edipo ofrece al niño dos posibilidades: una activa y otra pasiva. Además de su deseo de ponerse en lugar de su padre y poseer así a su madre, puede querer suplantarlo a su madre, identificándose con ella, y ser amado por el padre.

Esto armoniza con la teoría freudiana de la bisexualidad: todo ser humano lleva en sí elementos masculinos y femeninos, más precisamente, tendencias activas y pasivas. En el hombre normal predominan las tendencias activas, en la mujer las pasivas.

El niño manifiesta una actitud ambivalente hacia su padre: tendencias tiernas y agresivas que luego permanecen en su inconsciente. Lo mismo ocurre entre la niña y la madre, pero omitimos desarrollar este tema porque no interviene en el cuento que analizamos.

Cuando hay varios hijos en la familia el complejo de Edipo se extiende, convirtiéndose en "complejo familiar". Al crecer el niño convierte a su hermana en el objeto de su amor, reemplazando con ella a su infiel madre; la niña puede sustituir al padre con el hermano mayor, o hacer de la hermanita o hermanito menor el sustituto del hijo, que, en vano, deseó tener con el padre. Freud insiste en que todo ocurre a nivel INCONSCIENTE.

El padre personifica las restricciones sociales (autoridad sobre el hijo), y sexuales (posee a la madre). Por ello el hijo desea con impaciencia su muerte. Esta agresividad del niño hacia el padre lo hace sentirse culpable.

Por otra parte la madre que educa, regaña, premia y castiga es considerada muy superior, y es también frustradora.

El niño no es el único autor del drama, los padres son seres sexuados que reaccionan diferentemente según el sexo de sus hijos. De aquí la importancia de que los padres sean afectivamente equilibrados y formen una pareja unida.

En el niño, la superación del complejo consiste en renunciar a la identificación materna y lograr la paterna. Como el padre tiene a la madre, basta identificarse con él, convertirse en padre, para tenerla. Entonces lo imita, lo hace su modelo ideal; así se concilia con el rival al que temía. Consecuentemente la relación con la madre se modifica: el deseo de fusión integral queda reprimido, quiere a la madre como el padre le permite: con afecto, sin posesividad extrema, y reconociendo su cualidad de exterior a él. De esta manera conserva a su madre sin suprimir a su padre.

El niño interioriza a sus dos progenitores; continúa siendo su ideal el progenitor rival, o sea el de su mismo sexo, y el otro será el modelo según el cual elegirá al ser exterior con el que más tarde se unirá eróticamente.

Gracias a la "amnesia infantil" el recuerdo del conflicto no queda en la conciencia. Todo ocurre a nivel inconsciente con características egocéntricas y primitivas, y bajo la motivación poderosa de la necesidad de conservar la seguridad.

En la pubertad no desaparece el complejo de Edipo. Los objetos originales de los deseos sexuales que fueron los padres, se convierten nuevamente en objetos de la libido. El niño debe entonces librarse de sus padres y descubrir un "objeto extraño" a quien amar. El muchacho tiene que reconciliarse con el padre, o liberarse de su dominio, si lo hubo, y

perder los deseos sexuales hacia su madre.

La incapacidad, en cualquiera de los casos, conduce a la mutilación de la personalidad. Los neuróticos no han podido nunca liberarse de los padres o de sus sustitutos y han permanecido más o menos "unidos" a ellos.

4. Análisis psicoerótico.

4.1.- Tipología edípica en el texto.

Si aplicamos el esquema freudiano del complejo de Edipo que acabamos de resumir, al cuento "El viajero", de J.J. Hernández, el cuadro clínico que deducimos, en líneas generales, es el siguiente: El protagonista, verdadero agente y a la vez paciente del microcosmos del relato, es un neurótico que ha llegado a la juventud sin haber podido superar el complejo de Edipo. Es un caso típico de "Edipo familiar", en el que la hermana y el cuñado son los sustitutos de los padres, al haberse desplazado el complejo a la familia.

Estela, hermana melliza del protagonista, reemplaza a la madre al convertirse en destinatario de su amor. La selección de objetos simbólicos que funcionan como "informantes", resume, en un párrafo significativo, la identificación de madre y hermana, confundidas en el afecto pasional del protagonista:

"Antes de cerrar la valija, acomodas con prolijidad aquellos recuerdos que guardas como si fueran un tesoro y que, según piensas, te ayudarán a soportar la soledad de tu largo destierro: un alhajero de bronce con tapa de cristal que perteneció a tu madre, un álbum de fotografías y el tocado de azahares artificiales que llevó Estela el día de su boda" (9).

No es casual la elección de un joyero, recuerdo de la madre, y del tocado de novia de la hermana como amuletos cargados de afectividad que lo

guiarán a soportar el destierro, la dolorosa separación del ser querido.

Para Estela y su marido, seres psíquicamente equilibrados, el afecto del protagonista por su hermana es una muestra natural de amor fraternal; no así para el propio personaje obsesionado por su conflicto, para quien cada pensamiento, cada trivial manifestación del código del amor, tiene otro significado: una carga pasional que quizás no acepta racionalmente pero que, subconscientemente, goza de una presencia abrumadora, y que aparece en el texto línea tras línea, en mínimos aunque significativos detalles.

La inclinación posesiva hacia la hermana le otorga en la imaginación derechos improcedentes sobre ella, hasta el punto de reclamar fidelidades excesivas, como cuando considera dolorosamente que ella

"lo traicionó al casarse con Andrés" (10).

El odio al padre por ser el rival que le disputa a la madre, característico en el complejo de Edipo, se manifiesta en el cuento en un menosprecio de Andrés, su cuñado, sustituto del padre en el "complejo familiar". Lo considera indigno de una mujer con las cualidades idealizadas que él atribuye a Estela:

"...y como tantas veces vuelves a decirte, con rencor, que Estela no debió casarse, que merecía un hombre distinto, más ambicioso que Andrés. Se lo repetí hasta el cansancio: sos joven y bonita, qué apuro tenés en casarte? Pensalo bien, Estela. Andrés es poca cosa para vos. No me hizo caso, de puro romántica. ¿Qué ganó con encapricharse?. Un marido buenmozo, es cierto, pero en lo demás un perfecto don Nadie" (11).

Curiosamente, la única virtud que respeta en Andrés es su apostura física, detalle relevante relacionado con la bisexualidad, otra cara del complejo, que analizaremos más adelante.

Los celos y el despecho, propios de todo triángulo amoroso, provocan un desprecio explícito cuando en una ocasión trata a Andrés de

"...ese bruto capaz de digerir piedras..." (12),

y le adjudica responsabilidad directa en el cambio desfavorable sufrido por su hermana:

"El matrimonio la había cambiado: desprolija y grotesca, con su barriga auestas, su vida se limitaba a ir al mercado, cocinar esperar la llegada de su marido... Estela no era la misma de antes; había perdido su gracia, su imaginación y, lo peor: conversaba amigablemente con las mujeres del vecindario, esas arpías deslenguadas, calumniadoras" (13).

Sin embargo, el rechazo de la imagen paterna se da con toda intensidad al referirse al padre de Andrés, sobre quien descarga todo su remor. Su postura es tajante, porque no admite los atenuantes ni titubeos de la relación ambivalente de rechazo y atracción que lo une a Andrés, imponiéndole cierta prudencia. Por ello se permite describir al padre como

"...ese gallego peludo como un oso y sin modales de ninguna especie" (14).

Descarga en el juicio toda su agresividad hacia la imagen del progenitor en abstracto, tras la cual habría que buscar la de su propio padre, cuya absoluta ausencia del relato es, por sí misma, significativa.

El modo de enfocar la maternidad, tema relacionado con el amor por la madre, reafirma el carácter edípico del comportamiento del personaje. La maternidad es un estado negativo en cuanto que afea a Estela y la vuelve doméstica; él la rechaza por medio de mecanismos que ocultan lo que en realidad es complejo de "burlado consciente" ya que el hijo es de otro. Simultáneamente se da una suplantación del padre (cuñado), cuando,

fiel a la tipología del "Edipo familiar", hace, del niño que va a llegar, un sustituto del hijo que, en vano, deseó tener con la madre (hermana). Luego de este rodeo psicosexual inconsciente, el personaje acepta al hijo y le desea lo mejor:

"Ahora que pavimentaron la avenida, confías en que mejorará la fisonomía del lugar". Será una suerte para el hijo de Estela, piensas" (15).

4.2.- Tendencias "activas" y "pasivas".

De acuerdo con la teoría freudiana de la bisexualidad, hasta este punto hemos analizado las consecuencias de las "tendencias activas" en el complejo de Edipo que aqueja al personaje: suplanta al cuñado (padre) y ama a la hermana (madre). Pero en él también se dan simultáneamente las "tendencias pasivas". Este abigarramiento es uno de los factores fundamentales de la riqueza psicológica del personaje y, consecuentemente, del interés plurivalente del conflicto.

La ambigüedad final del cuento se basa justamente en el juego nebuloso de estas dos caras del complejo que se corresponden con la esquizofrenia o división de la personalidad del agente del relato.

En virtud de las "tendencias pasivas" el protagonista se identifica con su hermana (madre), suplantándola, y pretende ser amado por el cuñado (padre). Testimonio de ello es la óptica interesada con que el personaje contempla el reencuentro diario de su hermana y su marido:

"No necesitas esforzarte mucho para imaginar la escena que ocurre afuera: es la misma de todos los días. Andrés deja colgada su campera de nylon en la percha del vestíbulo y va al encuentro de Estela, que terminó de coser su batón y lo espera para servirle el almuerzo. Andrés sonríe, se acerca a ella y la levanta en vilo con sus brazos poderosos. Estela simula fastidiarse por esas efusiones nada apropiadas para una mujer en el quinto mes de su embarazo" (16).

A simple vista y desconectada de su entorno, parece ser la descripción realista del encuentro cotidiano de una pareja de enamorados; pero la obsesión que la escena supone para el personaje le resta ingenuidad y nos encamina hacia su interpretación psicológica y hacia su indiscutible funcionalidad indicial con significados implícitos.

Cuando Andrés levanta a Estela con "sus brazos poderosos", sustantivo y calificativo denotan una cualidad real de Andrés, pero dentro del clima sensual de la obra, el hecho de reparar en la virilidad física corrobora la mirada homosexual del personaje. Es evidente el valor connotativo de este detalle que, incluido como al azar en una descripción aparentemente objetiva y sin segundas intenciones, es el núcleo significativo de la frase.

Esta obsesión se relaciona directamente con otra que señalamos anteriormente, cuando el personaje critica a Andrés atribuyéndole características de mediocridad y vulgaridad pero rescata su apostura física como única cualidad positiva. A pesar del rechazo afectivo manifiesto en aquel menosprecio, el protagonista siente una inclinación erótica hacia su cuñado. Esta atracción homosexual es reafirmada por el pre-texto, en el que el ruido de la moto que anuncia la llegada de Andrés le produce un "sobresalto", y por el post-texto, deliberadamente ambiguo pero con significativas insinuaciones al respecto.

4.3.- Ambigüedad del conflicto y ambigüedad textual.

El incidente de la noche anterior, estratégicamente mencionado en incompletas anticipaciones y sólo relacionado explícitamente con la necesidad de la partida, es un suceso aparentemente inconexo que va creando expectativas crecientes. El suspense alcanza su clímax en el penúltimo párrafo, en el que, con gran economía, el autor consigue su propósito.

to de desorientar y crear ambigüedad:

"Sí, también a vos te voy a extrañar, minino adorado. El gato ronronea y se abandona voluptuosamente a tus caricias; los párpados son dos hendidias oblicuas por donde apenas asoma el fulgor amarillo verdoso de sus ojos. Como Andrés. Prefiero no recordar" (17).

Inmediatamente, al final de la clave, devela el hecho desencadenante del conflicto que trae como consecuencia la necesidad perentoria de la partida. Pero mantiene ocultos ciertos sectores y permite interpretaciones contradictorias de acuerdo con un propósito de ambigüedad final que resume, a la vez, la oscuridad sintomática del complejo psicológico y la equivoicidad de la conclusión requerida por las exigencias estéticas del hecho literario.

Esta necesaria y atinada ambigüedad, uno de los principales logros estilísticos del cuento, responde además a aquella característica del complejo sobre la que insiste Freud cuando recalca que el "Edipo" actúa a nivel inconsciente. El paciente no conoce las causas y los móviles de desencadenantes de sus reacciones, ni se explica con claridad sus obsesiones, inclinaciones o rechazos, porque el problema subyace en el inconsciente. Cuando algún indicio logra emerger a la conciencia los mecanismos de autorepresión y justificación funcionan con eficacia bajo la motivación poderosa de la necesidad de conservar la seguridad.

4.4.- Complejo de culpa: auto-represión y marginación.

El clima nebuloso de voluptuosidad presente a lo largo del cuento, y de toda la obra de Hernández, se intensifica al final. En los últimos párrafos juega un papel importante, desde el punto de vista de la simbología y de la expresión de la auto-represión, la aparición del gato en escenas alternadas con aquellas que se refieren a Andrés:

"Tus dedos acarician el cuerpo elástico y suave del gato mientras oyes, con un sobresalto, el ruido de la motoneta de Andrés..." (18).

La elección del gato no es casual; en lo que a simbología se refiere, es tópico de larga tradición asociarlo a la sensualidad y a lo oculto; se le atribuyen modales voluptuosos y solapados: "felinos" se dice al usar, en sentido figurado, el calificativo propio de la especie. Desde el punto de vista de la auto-represión hay en la actitud del personaje una evidente transposición al animal de las manifestaciones reprimidas hacia el oñado.

El complejo de Edipo, como ya apuntamos, conlleva una carga de culpabilidad intrínseca, provocada por la transgresión del tabú familiar que supone el odio al padre y el deseo de lo prohibido encarnado en la madre (o en el padre, cuando privan las "tendencias pasivas"), y otro sentimiento de culpa extrínseco, que tiene que ver con el entorno social, y que es provocado por la marginación que supone advertir anomalías en la propia personalidad, reacciones e inclinaciones diferentes de las del grupo. El corolario indefectible de ambos traumas son la inseguridad, la inadaptación, el resentimiento, reflejados en las líneas siguientes:

"Tienes la impresión de estar rodeado de enemigos. Si paseas por el barrio, únicamente tropiezas con rostros desagradables, hostiles o burlones. A menudo das un rodeo para evitar aquellas esquinas donde se reúnen los muchachos de tu edad, y tu aparición en alguna confitería provoca el revuelo en los parroquianos, que por un momento dejan de jugar a los dados, o al billar. Qué culpa tengo de parecerme a Estela? Su mismo pelo, su misma manera de andar. Pelo de mujercita, decían en el colegio. Más se quisieran esos ohimos crinudos" (19).

4.5.- Conducta de protección.

Cuando los comportamientos atípicos están directamente relacionados, como en el caso que nos ocupa, con lo sexual, eje psíquico de la conservación o desquiciamiento de la seguridad, el complejo de culpa se intensifica y la reacción natural del individuo es la de protegerse en la mimetización, tratando de acallar las tendencias anómalas. Estas, necesariamente buscan escape por canales sucedáneos que pueden ser la sublimación u otro tipo de disfraz.

4.5. 1.- Transposición del deseo.

En este cuento, y hasta inmediatamente antes del desenlace, el personaje trata de ignorar su problema ocultándose sobre todo a sí mismo. Síntoma inequívoco de esto, es la reacción subconsciente que lo induce a trasladar al gato la voluptuosidad que le provoca su cuñado:

"Sí, también a vos te voy a extrañar, minino adorado. El gato ronronea y se abandona voluptuosamente a tus caricias; los párpados son dos hendiduras oblicuas por donde apenas asoma el fulgor amarillo verdoso de sus ojos. Como Andrés. Prefiero no recordar" (20).

Este párrafo, rico en contenidos psicológicos, ya que se pueden extraer de él: gamas de la variada sintomatología del complejo de Edipo, es, ante todo, perfecto desde el punto de vista expresivo.

La relación discontinua de las proposiciones, la yuxtaposición, las elipsis, la concisión, la brevedad y los silencios del texto, logran el clima de sugerencias e insinuaciones exigido por la narración en el momento culminante que precede al desenlace.

La sintaxis ha sido estudiada con minuciosidad y la puntuación adquiere un valor expresivo insustituible. Tal es el caso de los puntos seguidos que enmarcan una frase a la que dan un valor clave dentro del diálogo.

curso. La doble puntuación que antecede y cierra el párrafo "Como Andrés", separándolo y relacionándolo a la vez con su entorno, proporciona un dato insinuado y ambiguo: Si relacionamos la frase con su antecedente, resulta la asociación del gato con Andrés y la transposición al animal de la voluptuosidad que le inspira su ouñado. Si lo hacemos con su consecuente, advertimos una sugerida aceptación, consciente aunque oculta, por parte de Andrés, del dudoso suceso de la noche anterior.

La primera oración del párrafo: "Sí, también a vos te voy a extrañar, minino adorado", comienza sugestivamente con un "sí" afirmativo, enfatizado por su situación inicial, que implica una pregunta tácita ausente del contexto. El "sí" responde en realidad al mudo llamado del gato, símbolo ocripto de la propia consciencia culposa del protagonista, que reclama para sí la atención que el personaje está distrayendo en alguien que usufructúa su lugar indebidamente.

El adverbio afirmativo tiene en el texto la doble misión de señalar, por un lado, la inclinación atípica del personaje: usando el rodeo de calmar los celos del gato, delata al presunto rival, que identificamos perfectamente con Andrés, ya que es quien retiene la atención del personaje en el párrafo inmediato anterior. Por otra parte, teniendo en cuenta el recurso de ocultar tras del gato el inconfeso deseo homosexual hacia el ouñado, la afirmación equivaldría a una velada confesión amorosa que el protagonista hace a Andrés diciéndole cuánto lo extrañará luego de la partida.

Tan enfático en sí mismo como ambiguo al señalar su referente, el "sí" es una respuesta de la propia personalidad esquizofrénica del personaje que su intrincado razonamiento pasional dirige al gato, usado como disfraz de sus verdaderas inclinaciones, socialmente culposas y punibles y por lo tanto reprimidas e inconfesas.

Lo dicho no invalida sin embargo una interpretación más literal del texto que coloca al gato en su lugar tradicional de animal doméstico querido y mimado por su amo, sino que por el contrario, enriquece la exégesis con la polisemia del discurso.

4.5. 2.- Licitud e ilicitud.

La frase apelativa referida explícitamente al gato e implícitamente a Andrés, tiene una relación evidente con otra simétrica que se dirige sucesivamente a Estela y al gato:

"Voy a extrañarte mucho, Estela. A vos también, mínimo adorado"(21).

Es lícito para el personaje extrañar públicamente a su hermana, a la que lo une un supuestamente cándido afecto manifiesto en el texto en frases como la siguiente:

"Cuánto voy a extrañarla. De chicos, éramos inseparables" (22).

El reconocimiento de su cariño por Estela no descubre, ni ante su propia conciencia, una conducta punible ya que la verdadera naturaleza oclusa de este afecto edípico se encuentra escondida y mezclada con el amor fraternal, cuyas apariencias formales se respetan. El amor hacia la hermana no es inquietante ni suscita la autorepresión; pero no ocurre lo mismo cuando se refiere a su cuñado. La condena social, que, interiorizada, repercute en la auto-condena, inhibe al protagonista a manifestar, en su largo monólogo interior, su inclinación erótica hacia Andrés, con quien no tiene ninguna otra afinidad que pudiera acercarlos en el plano de la amistad o la camaradería, sino un franco menosprecio demostrado por detalles salpicados en el texto:

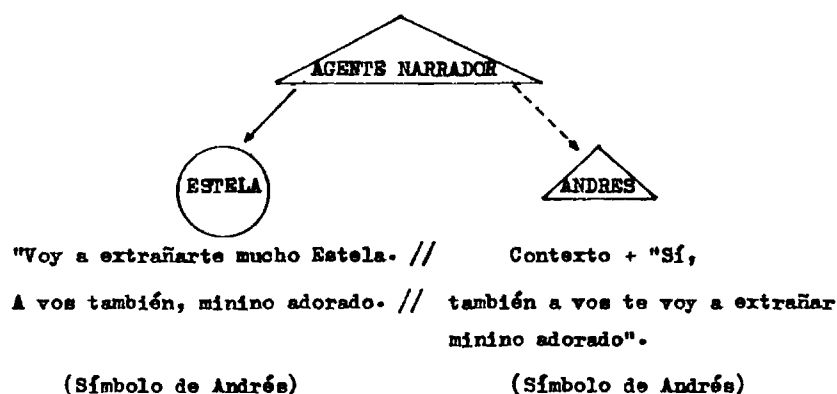
"Andrés es poca cosa para vos" (23)

"...un perfecto don Nadie" (24)

"Tanto afanarse para halagar a ese bruto..." (25)

En este contexto el sólo hecho de plantearse que extrañará a Andrés durante su destierro forzaría al personaje a aceptar su desviación y a asumir la carga de culpa y la marginación consecuente. Por esta razón el paralelismo de ambos párrafos no está completo en forma explícita. El miembro que implica a Andrés deja el primer término tácito y sólo insinuado por el "sí" relacionante que sugiere un antecedente que deberá buscarse en el contexto.

El siguiente esquema permite visualizar el paralelismo:

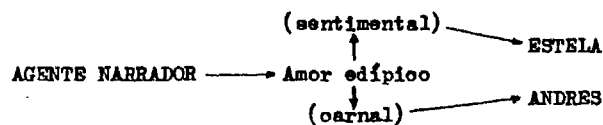


En virtud del paralelismo la presencia del "minino adorado" en la frase referida a Estela es también una sutil insinuación que matiza la limpidez aparente del ingenuo cariño hacia el animal al introducir una velada alusión a Andrés, verdadero objeto de la pasión del personaje.

4.5. 3.- Bifurcación de las tendencias.

La conflictividad agencial, muy tramada y compleja, presenta una interesante bifurcación selectiva de los componentes del amor edípico del protagonista hacia los dos destinatarios del mismo. Además de la primacía alternativa de las tendencias activas o pasivas, que ya analizamos, el amor edípico del personaje se dirige hacia el bloque que constituye la pareja de su hermana y su cuñado, pero divide la naturaleza de las tendencias en dos grupos. Reserva las afectivas, sentimentales, tiernas y románticas para ella, y las carnales, sexuales, eróticas, instintivas, pasionales para él, fiel a la tópica representación del amor con su doble naturaleza: corpórea y espiritual, asociadas a lo malo y lo bueno respectivamente.

Resumiéndolo en un esquema:



4.5. 4.- Voluntad de amnesia.

Relacionada con el complejo de culpa hay una reiterada voluntad de amnesia con respecto al hecho desencadenante de la partida, explícita en la frase "Prefiero no recordar", e implícita en la mención, siempre tangencial, del dudoso episodio de la noche anterior:

"Por las noches, que son igualmente sofocantes, acostumbrabas a tender una estera de junco en la galería y acostarte allí con el torso desnudo, en pantalón de pijama. Soplabas un poco de aire fresco

pero el silbato de los trenes y los zancudos me impidieron descansar. Andrés, en cambio, parecía dormir profundamente. Debo irme de aquí lo antes posible. Hoy mismo. Seré mejor para ella, para mí" (26).

"Anoche mientras estaba acostado en la galería, decidiste abandonar tu casa para siempre. Escaparías de esa red de frustración e incertidumbre en la que te sentías, te sientes atrapado. Me traicionó al casarse con Andrés. Habíamos pensado vender el chalet y el lote del fondo después de la muerte de mamá, y con ese dinero irnos de esta ciudad horrorosa" (27).

Son insinuaciones de eslayo que se sirven del discontinuo fluir de la consciencia, propio del monólogo interior, para omitir deliberadamente el párrafo aclaratorio, contribuyendo con la ambigüedad y el suspenso a la tensión del cuento.

Las referencias espaciales y temporales precisas tales como

"Por las noches...en la galería..."

"Anoche, mientras estaba acostado en la galería...",

asociadas a la necesidad de partir:

"Debo irme de aquí lo antes posible"

"...decidiste abandonar tu casa para siempre",

son datos objetivos y concretos que, por oposición, realzan el clima de ambigüedad conflictual y actúan como soportes semánticos estructurantes que, situados a comienzos y mitad del relato, anticipan el desenlace. El final de la narración, rompiendo la secuencia temporal, vuelve a ellos para cargarlos de sentido:

"Anoche soplaban un poco de aire fresco en la galería cuando te aproximaste a la estera, cercana a la tuya, donde estaba acostado Andrés. Con el corazón palpitante, venciendo el temor y la repugnancia que te dominaba, tu mano avanzó en la oscuridad. Creíste que ibas a morir de desesperación cuando se posó en la tupida y cálida vellosoidad de su pecho. No se movió. Dormía profundamente, o fingía dormir? No lo sabes, prefieres no saber" (28).

La voluntad obstinada de amnesia se ve contravertida en el final que comienza contradiciendo aquel propósito:

"Pero no puedes menos que recordar. Anoche soplabá un poco de aire..." (29).

Esta oración, por su situación inicial y la estructura semántica reiterativa del final del párrafo anterior pero de sentido opuesto, recalca la intensidad y la calidad obsesiva del conflicto.

4.6.- Transgresión de la norma.

Las últimas líneas del cuento despejan la clave: la imperiosa necesidad de partir que parecía nacer del devaneo febril del personaje, de una tortuosa imaginación subjetiva, resulta tener una causa desenocadante objetiva: el episodio de la noche pasada, que constituye la transgresión real de la norma moral, la quebrantación voluntaria del tabú sexual.

La tensión narrativa, que aumenta acumulativamente a medida que avanza el relato, alcanza, en el párrafo final, una intensidad máxima lograda por un extremo cuidado sintáctico. El desenlace viene precedido de un contexto formado por un grupo de oraciones, proposiciones, sintagmas, que dan precisiones circunstanciales de tiempo, espacio y modo, de detalles escenográficos, anímicos y hasta meteorológicos, que demoran insosteniblemente la añorada distensión. Hasta la misma clave coopera en este intencionado y exasperante "ralenti" ya que no es presentada de un sólo golpe sino en dos entregas:

"...tu mano avanzó en la oscuridad,..." y "...se posó en la tupida y cálida vellosoidad de su pecho" (30),

separadas por una acotación reflexiva sobre el estado anímico del personaje, que impone un último acicate de tensión:

"Creíste que ibas a morir de desesperación..." (31)

Se revela el nudo de la intriga y desde el final se explican retrospectivamente los suspensos del cuento. El presente cronológico de los preparativos de la partida tiene su causa inmediata en el pasado reciente de la noche anterior, y la mediata en el pasado abarcador próximo y remoto de frustraciones y marginación, recordadas por el personaje. Incluímos un esquema sobre la relación entre acciones y tiempo en el relato:

Pasado abarcador			PRESENTE	Futuro Próximo	Futur remot
Pasado remoto	Pasado medio	Pasado Próximo			
•Niñez c/Estela •Adolescencia en el barrio	•Amenaza de partida •Boda de Estela	•Noche anterior	Ppio. Decisión de partir Fin •Llegada de Andrés •Voluntad de amnesia •Recuerdo forzoso	•Partida en sí "me iré de ma-- druga-- da"	•Largo des- tie- rro

Aunque se despeja la clave la clarificación no es total. Una intención estética reclama ambigüedad final acorde con el clima de la narración. Las últimas proposiciones vuelven a instaurar la confusión al plantear no sólo la desorientación del protagonista, que no puede interpretar unívocamente la actitud de Andrés, sino al transferir esa duda al lector.

El final es equívoco y abierto. La nueva intriga que se inicia devuelve al agente su verdadera personalidad vacilante, indecisa, temerosa, luego de un brevísimo paréntesis en el que, con enorme esfuerzo y por única vez, había conseguido vencer las represiones y, exacerbado, actuar

acorde con su desquiciada personalidad. Pero el acto homosexual de posar su mano en el pecho de Andrés no logra conjurar su obsesión mental. Transgredida la ley, vuelven inmediatamente la inseguridad, la duda, la culpa, el remordimiento, la necesidad apremiante de ignorar o disfrasar la realidad.

"No se movió. Dormía profundamente, o fingía dormir? No lo sabes, prefieres no saber" (32).

4.7.- Huida psicológica y búsqueda de liberación.

En el contexto del relato es irrelevante que el planeado viaje se lleve a cabo o no. Se trata de una treta, de una excusa psicológica que el personaje debe armarse para no claudicar, para mantener alerta su actitud de rebeldía, su fe en la vida. Es una lucha cuya justificación no está en la recompensa que se alcanza (en este caso nuevas frustraciones y complejos), sino en la lucha en sí, en la rebelión misma.

En el propio texto, en otra situación límite, cuando su hermana decidió casarse con Andrés, idéntica decisión de partir había sido tomada por el personaje, pero, tampoco entonces, la llevó a la práctica:

"Recuerdas que el día que Estela anunció su casamiento resolviste, como ahora, preparar tu valija y marcharte de la provincia... Hicieron las paces. Fuiste el padrino de la boda" (33).

El tan anhelado "irnos de esta ciudad horrorosa" (34) que añora el protagonista de "El viajero", más que un verdadero desplazamiento geográfico supone una huida psicológica, un deseo tan imperioso como imposible de abandonar su "otro yo" conflictuado, de alejarse drásticamente de los problemas que lo angustian, aunque a la vez sienta la nostalgia

del desgarramiento.

Dentro de un penoso clima de asfixia psicológica y social el autor destaca una positiva actitud de búsqueda, una vitalidad que mueve al agente-paciente del relato a rebelarse y buscar su liberación.

5. Conclusión.

Si más allá de la exégesis aislada de este cuento queremos buscar, en el nivel simbólico profundo, la postura del autor frente al hombre, frente a la realidad, nos será imprescindible recurrir al resto de su obra, estudiada en la parte I del presente capítulo. Porque el análisis de las reiteraciones, obsesiones, fobias, preferencias, ausencias significativas, y constantes de estas conclusiones provisionales, sólo toma su justo significado interpretado dentro del estudio total del "corpus" narrativo del autor.

La actitud no resignada, el gesto liberador, alcanzan su verdadero valor en el contexto de los otros cuentos, la novela y la poesía de Juan José Hernández, en los que el ideal de liberación sostiene a los desquiciados personajes en su lucha contra la mediocridad, los prejuicios y los complejos. El propio autor con ocasión de una entrevista dijo que para él la resignación no era un valor, sino que admiraba el gesto liberador (35). Sus personajes claves son hombres y mujeres rebeldes que no se resignan y que, aún dentro de la frustración más tremenda, intentan, como pueden, el ademán liberador, logrando su libertad interior aunque sea en el delirio, en la aberración, en un salto grotesco y desesperado.

En la visión que del hombre tiene Hernández el gesto de rebelión en sí mismo cobra valor y sentido como actitud vital de la persona para no claudicar, para enfrentar sin resignación las frustraciones de la vida.

Averiguar y describir la naturaleza del conflicto psicológico que trata el cuento, usar y abusar, (peligro en el que podría incurrirse en este caso), de la biografía del autor para verificar o explicar muchos de sus rasgos, como sin dudas podría hacerse, no tiene mayor sentido que el del puro ejercicio clínico. Servirse de esos datos y de la terminología psicológica para profundizar en la caracterización de personajes, la riqueza y complejidad de las funciones agenciales, la determinación de la postura del autor frente a la realidad, su respuesta estética a la época, sus aciertos y sus yerros literarios, es nuestra tarea de crítica literaria.

Inseparables del análisis psicológico y ayudados por él han ido aflorando los distintos niveles de la obra: la estructura, el estilo, la técnica, la sintaxis, la selección léxica, el manejo del tiempo, la simbología de superficie y la subyacente o profunda, en suma, los soportes observables y describibles, de la calidad estética del texto, de aquel imponderable que, en última instancia, exige una complicidad de adhesión o de rechazo por parte del lector. Esa calidad artística que de una u otra manera conmueve y no deja lugar a la indiferencia.

Notas.

- (1) Anderson Imbert, Enrique; Métodos de crítica literaria, Madrid, Revista de Occidente, 1969, p. 86
- (2) Ibidem, p. 101
- (3) Marín, Gladys G. de; "Psicoanálisis e investigación literaria" Megafón, Tomo I, n°. 1, Buenos Aires, julio, 1975, p. 125 - 126
- (4) Jung, Karl; Psicología y poesía, Buenos Aires, Paidós, 1962, p. 76
- (5) Beguin, Albert; L'âme romantique et le rêve, Paris, J. Corti, 1939, p. 102. El paréntesis es nuestro
- (6) Hernández, Juan José; La favorita, Buenos Aires, Monte Avila, 1977, p. 29
- (7) Ibidem, p. 33
- (8) Freud, Sigmund; "Una teoría sexual", en Obras completas, Tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967
- (9) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 33
- (10) Ibidem, p. 32
- (11) Ibidem, p. 31
- (12) Ibidem, p. 33
- (13) Ibidem, p. 33
- (14) Ibidem, p. 31 - 32
- (15) Ibidem, p. 31
- (16) Ibidem, p. 34
- (17) Ibidem, p. 34
- (18) Ibidem, p. 34
- (19) Ibidem, p. 30
- (20) Ibidem, p. 34
- (21) Ibidem, p. 30
- (22) Ibidem, p. 31
- (23) Ibidem, p. 31
- (24) Ibidem, p. 31
- (25) Ibidem, p. 33
- (26) Ibidem, p. 29
- (27) Ibidem, p. 32
- (28) Ibidem, p. 34
- (29) Ibidem, p. 34
- (30) Ibidem, p. 34
- (31) Ibidem, p. 34
- (32) Ibidem, p. 34
- (33) Ibidem, p. 32
- (34) Ibidem, p. 32
- (35) Fleming, Leonor; Entrevista informal con Juan José Hernández, cuando como jurado del "Premio Homero Robles 1976" estuvo en Salta, marzo 1977 (Inédita)

CAPITULO V

FUNCIONALIDAD LINGÜÍSTICA

1. Estudio comparado de la lengua en los tres autores.

En todo discurso literario acontece un proceso de semiotización. "Todo texto literario -afirma Varela Jácome- surge del nivel de capacidad de utilización del código lingüístico por parte del escritor. El lenguaje potencial o virtual de un acervo lingüístico condiciona el canal lingüístico individual convertido en lenguaje realizado mediante -impulsos expresivos a partir de un material verbal conocido" (1). Desde este presupuesto básico, intentamos en este capítulo descubrir el proceso de semiotización y encontrar posibles conexiones entre los discursos literarios de Héctor Tizón, Carlos Hugo Aparicio y Juan José Hernández, los tres escritores que seleccionamos para representar a la narrativa del noroeste argentino.

En un afán de convertir este estudio de la lengua en el vértice -donde converjan los análisis de los "corpus narrativos" de estos tres autores, volvemos a los conceptos de "cerco narrativo" y "cerco de la realidad" (2) con que estructuramos el capítulo sobre los contextos en las primeras páginas de este trabajo. Observamos que el escritor elige y organiza franjas de realidad que conforman "el nivel de la historia" y las dinamiza al incluirlas en el "cerco narrativo". En un proceso paralelo, "a nivel de discurso" (3) el autor selecciona, de la lengua natural concomitante a ese cerco de realidad, distintos niveles lingüísticos que elabora y transforma en los códigos dialogísticos de su narración.

Este proceso de recreación lingüística ocurre siempre, inclusive -en aquellos diálogos que parecen registrar textualmente la lengua oral. A él se refiere Lotman cuando define al arte -la literatura en este caso- como un "sistema secundario de modelación", clasificación en la que

"el primario" sería la comunicación habitual, la lengua natural sobre la que el escritor recrea la lengua de la narración. Este proceso de "ficcionalización" de la lengua tiene que ver con lo que Barthes llamó "la mentira creíble del novelista" cuando, en El grado cero de la escritura, aclara que "la sinceridad necesita aquí signos falsos, y - evidentemente falsos para durar y ser consumida" (4).

Revirtiendo estos conceptos en el análisis de la narrativa de los escritores del noroeste, vemos que así como en el campo de "la historia" se imponen contextos de la realidad regional, así también - en el ámbito de la lengua, cada autor selecciona determinados niveles a partir de un mismo subcódigo dialectal regional. Esta selección no es desde luego, arbitraria; está directamente relacionada con la elección de los contextos del micromundo narrativo de cada escritor. Desde una perspectiva sociolingüística se advierte la exacta correspondencia entre el plano lingüístico y los niveles de estratificación sociocultural de los actantes, sobre todo porque, como veremos luego, el "código restringido" -o lengua de los personajes- es protagónico en el discurso narrativo de estos tres autores.

1.1.- Selección contextual y selección lingüística.

De la multifacética realidad regional del noroeste argentino, cada uno de estos escritores selecciona un fragmento -aquella cara que - le interesa especialmente- a partir de dos indicadores fundamentales - que son conocimiento y afinidad. "Escribo sobre lo que creo conocer y siento que tengo afinidad" (5) dice Tizón en una entrevista, y esta afirmación puede hacerse extensiva a la génesis literaria de los otros dos autores.

Los subtítulos con que encabezamos el análisis de la obra de cada uno - de ellos, de alguna manera, quieren sintetizar la dirección de esa afinidad, o sea, la franja de realidad regional que obsesiona a cada autor y que orientó la selección contextual, agencial y lingüística de su oerco narrativo. Esos subtítulos son:

"La Puna: testimonio de una extinción", para la obra de Tisón, que recrea el clima rural desolado y el ensimismamiento agónico de la civilización del altiplano.

"Donde termina el asfalto", para la obra de Aparicio que trata sobre el mísero suburbio provinciano, a medio camino entre la margi nación urbana y la rural.

"De los visillos hacia adentro", para la obra de Hernández que se ocupa de la asfixiante ciudad provinciana y recrea el mundo delirante y entrañable de su ambigua intimidad.

La libertad creativa de todo escritor desborda lógicamente cual—quier encauillamiento por lo que se hace necesario aclarar que el des—linde contextual que proponemos sólo tiende a subrayar las preferencias de cada autor, que no son, desde luego, excluyentes, ya que, en más de una ocasión, sus ámbitos se superponen. Citamos como ejemplos, entre varios otros, "Los bultos" de Aparicio, cuento en el que la Puna y su cultura -temas propios de Tisón- son escenario protagónico. Por su parte J.J. -Hernández en "Como si estuvieras jugando" plantea problemas del mundo -rural o al menos de los míseros límites entre éste y el urbano que, como sabemos, constituyen el asunto predilecto de los relatos de Aparicio. Algunos cuentos de Tisón recrean la asfixia de la ciudad provinciana, -como "Iuria novit curia", o el contraste entre ésta y la metrópoli del

sur, como "Regreso", ambas temáticas específicas de las narraciones de Hernández.

En suma, podemos afirmar que las obras de estos tres narradores recrean aspectos representativos de la realidad regional, dando, en su conjunto, un panorama bastante completo de la problemática sociocultural del noroeste argentino. La selección contextual abarca tanto las variantes geográficas que oponen mundo urbano a mundo rural, como la variante sociocultural integradora de todo el espectro socio-étnico regional, que va desde las clases privilegiadas, racialmente blancas, y encuadradas dentro de la "civilización occidental", hasta las mayorías oriollas (mestizas), o las minorías indígenas, conservadoras de las culturas autóctonas, pacientes ambas de distintos tipos de marginación.

1. 2.- Nivel sociocultural y niveles de lengua.

En el "corpus" narrativo de los tres escritores estudiados, la selección contextual se corresponde estrechamente con la selección lingüística. Los tres eligen su discurso narrativo de entre las virtualidades dialectales del código regional. De este acervo potencial, cada uno selecciona y actualiza aquellos subcódigos lingüísticos que le exigen sus contextos de acuerdo con el mapa dialectal regional y con las variables diastráticas de los grupos sociales dinamizados en la ficción. La hipótesis de Whorf-Sapir interpretada por C. Baudelot que dice: "Si las lenguas varían según las culturas, varían también en el seno de una misma cultura, según las clases sociales", (6) se cumple puntualmente en los discursos narrativos de los autores estudiados como correspondencia con el cerco lingüístico de la realidad.

Consecuentemente con este postulado de lingüística social y teniendo en cuenta sobre todo el discurso dialogístico (las voces de los actan

tes), en la narrativa estudiada observamos que cada autor se especializa en una de las variedades diastráticas del espectro sociolingüístico regional. Tizón recoge y dinamiza el habla rural arcaizante de los puneños, permanentemente perforada por el sustrato indígena. La lengua lacónica y ensimismada de los diálogos contagia frecuentemente la voz del narrador quien, en el párrafo que citamos a continuación, refrenda con su estilo reiterativo, con rodeos e imprecisiones, su afirmación explícita sobre la ambigüedad de la comunicación:

"En el camino a la ville se habían encontrado con varias gentes, - con las cuales, después de los saludos, más bien inexpressados, la vieja cambió algunas palabras; muchos iban, como ellas, pero otros, desoreídos, regresaban; y eso era evidente no sólo por la dirección de sus andares sino por sus caras, o por los gestos de sus caras, - pero más bien por el tono de la voz de cada quien, no tanto por las palabras ni por los gestos; porque las palabras, como es sabido, - suelen ser equívocas y suelen ser equívocos los rostros o los gestos de las personas, salvo en los locos y los niños. Pasó delante - de ellas un hombre obeso (...) cuyo mulo era guiado por un peón pequeño y ohupado hacia adentro como un pelón de durazno, que no hablaron sino un par de monosílabos, entonces, y tan sólo para comunicar que ellos habían venido en procura del ferrocarril. El peón, - abreviado por los años, o por el apocamiento de su destino, explicó, (...) que su patrón no moriría de las fiebres, (...) la mujer flaca y la otra guardaron silencio". (7)

La obra de Aparicio recrea el habla precaria del suburbio provincial no formada por un español vulgar matizado, y en cierta forma enriquecido, por el doble aporte de la norma dialectal regional (influida por el su-

trate indígena) y del lunfardo bonaerense, arraigado en los medios socio-marginales del país. Como ejemplo de ese popurrí lingüístico citamos un fragmento de "Los inocentes" en el que se mezclan quechuismos, voces lunfardas rioplatenses, jerga arrabalera local, vulgarismos, deformaciones regionales populares, y hasta términos soccos, frecuentes en la norma oral marginal:

"Casi a la eración nos despertamos; los tres con un hambre bárbaro, pero salvo las moras y algarrobas de las que estábamos empa-lagados y la huminta grande no teníamos nada para comer;

ahora les toca junar

cómo este Horse se manda su humintita;

se apartó unos pasos preparó (...) la huminta dispuesto a mor-
fársela sólo;

che, ¿y no nos vas a dar siquiera un cachito?

¿tan locos? ya se comieron su parte ¿no? jódanse por augurien-
tos... mafi para ustedes..." (8)

El subrayado, que nos pertenece, tiene por objeto resaltar la variada procedencia de las formas empleadas por Aparicio, como por ejemplo: huminta: del quechua "JUMINT'A": Bollo de maíz tierno que envuelto en panca se cuece en agua (LARA); junar: término lunfardo: Mirar, fijar deliberadamente la vista en un objeto. Del caló junar: escuchar, -oír (GÜB); y el vulgarismo tan, por apócope de "están".

J.J. Hernández por su parte recoge el habla familiar de la clase media provinciana con su código dialectal regional que incluye, más -atemadamente que en los otros dos casos, sustrato indígena y demás regionalismos. Pero la nota distintiva y particularizante de su idiolecto es la recreación de la lengua amanerada, salpicada de "tios" y

de lugares comunes, de la pequeña clase media provinciana que, en su -
equivocado afán de corrección, imita la cursilería lingüística del pa-
trón medio metropolitano rioplatense.

"Te lo juro querida -se disculpó-, el correo debió extraviar las
cartas (...) vine a buscar una cocinera para el negocio de mi ma-
rido (...) La Delfina, que advirtió mi turbación dijo: "¿no sa-
brás que estoy casada?. Al poco tiempo de llegar a Buenos Aires,
Androcles me propuso matrimonio. Acepté con la condición de que
abandonara para siempre la compañía de revistas. Deseo un hogar
decente..." (9).

También está presente en las obras estudiadas, el nivel diastráti-
co correspondiente a la lengua cultivada de la "élite" provinciana, va-
riedad que asimila los regionalismos "cultos" a cierto casticismo con-
servado en la región, y desdeña la dinámica innovadora propia de la -
lengua del Río de la Plata. Este nivel está representado por el habla
parsimoniosa y socarrona de aquellos personajes que encarnan a la oli-
garquía provinciana. Dentro de las obras estudiadas no es predominante,
pero conforma parte de los códigos restringidos -entendidos como patrimo-
nio lingüístico de una determinada clase- de varios relatos de Tizón y
de algunos de J.J. Hernández. Como ejemplos podemos citar los cuentos:
"El que vino de la lluvia" y "Tres mujeres" del primero, o "La viuda" y
"El sucesor" del segundo. Respecto de este punto cabe señalar que tan-
to Tizón como Hernández eligen esta norma culta regional como el códi-
go elaborado de sus narraciones. Señalamos este hecho como una prefe-
rencia que no es, por lo tanto, en absoluto rígida ya que ambos no dudan
en acudir a otros códigos elaborados como son el porteño culto, el es-
pañol peninsular neutro o el de la lengua literaria general.

Este no es el caso de Aparicio en cuyo "corpus" narrativo priva largamente el "código restringido", que a veces involucra a las escasas intervenciones de la lengua del narrador.

Para cerrar esta presentación conjunta y comparada del manejo de la lengua por parte de estos tres narradores, y antes de ocuparnos de las peculiaridades de cada uno, reiteramos que así como el conjunto de la selección contextual recrea el variado espectro sociocultural del noroeste argentino, así también, los distintos niveles lingüísticos manejados, reproducen el peculiar panorama dialectal de la región y sus complejas manifestaciones diastráticas como son: el lenguaje rural con fuerte penetración indígena, en las obras de Tizón; la lengua vulgar y el argot de los cinturones suburbanos, en las de Aparicio; el habla familiar urbana y los amaneramientos de la clase media, en las de J.J. - Hernández.

A modo de síntesis apuntamos que la correlación que se da en la realidad social entre áreas lingüísticas y áreas culturales, constatada por U. Weinreich entre otros dialectólogos (10), también aparece en el cerco narrativo de las obras estudiadas, en las que se puede establecer relaciones equivalentes entre los niveles de lengua y las áreas contextuales.

1.3- Los códigos lingüísticos.

Para el análisis pormenorizado de los niveles lingüísticos en los "corpus" narrativos de los tres escritores seleccionados tomamos las nociones de B. Bernstein sobre los códigos sociosemánticos y su fundamental distinción entre "código restringido" y "código elaborado" (11).

Adaptamos estos conceptos sociopedagógicos al campo de la creación literaria, puesto que tenemos presente que las atinadas observaciones - lingüísticas del investigador norteamericano nacen de sus estudios - aplicados a la educación ya que no olvidamos que "Berstein es ante to do un sociólogo de la educación" (12), como advierte Marcellesi, uno - de sus más atentos intérpretes.

El punto de partida de Berstein es la observación de los compor-
tamientos sociales, entre los que se incluye el lingüístico: "La estructura social determina formas de organización social que determinan có-
digos de comportamiento y entre ellos, comportamientos lingüísticos".
El código no depende de reglas formales (postulado de la gramática tra
dicional) sino de reglas culturales (sociales) que selectivamente de-
terminan la forma de la palabra. "El código constituye la estructura -
profunda (semántica) de la comunicación, representada en superficie -
por variantes lingüísticas (speechform)". "Esas estructuras profundas
que determinan la significación son para Berstein de origen social y -
varían según los factores sociales", por lo que su relación con "los -
factores lingüísticos no es de covariancia sino de causalidad" (13). De
acuerdo a estos índices sociométricos Berstein divide a los códigos -
lingüísticos en "restringido" y "elaborado". El primero es algo así co
mo la norma recortada de una casta; el segundo es el código rico y am-
plio que "en sus manifestaciones más elevadas coincide con el discurso
científico" (14). En este punto y en vistas a la aplicación de estos -
conceptos a la crítica literaria preferimos seguir a Berstein, -y no a
sus intérpretes- cuando "se niega a clasificar jerárquicamente esos -
dos códigos (aludiendo que) cada uno tiene su dignidad, su valor,
su pertinencia contextual" (15). La paridad de ambos códigos en el cam-
po sociosemántico es puesta en duda por los seguidores del norteameri-

cane al jugar que "A pesar de que Barstein se defiende y no le haya - afirmado jamás, el código restringido ocupa en la descripción una posición inferior con respecto al código elaborado" (16); sin embargo esa - paridad es indiscutible en el terreno literario. En el discurso narrativo tanto la lengua elaborada del narrador -"código elaborado-" como la dialogística de los personajes -"código restringido"- gozan de la misma jerarquía. Esto se debe a que una y otra son producto de la recreación del escritor y forman parte de lo que Lotman definió como "un sistema secundario de modelación"; ambas responden a fines estéticos y - pertenecen a la ficción. No hay entre ellas superioridad ni inferioridad literaria; son simplemente diferentes.

1.3.1- "Código elaborado": lengua culta del narrador.

La lengua culta del narrador coincide preferentemente con las características sociolingüísticas del "código elaborado" (17). Se trata - de una norma rica y amplia, apta para la abstracción y el metalenguaje, creadora de significaciones, innovadora, connotativa y polisémica. Tanto Tizón como Hernández la aplican en aquellos fragmentos que podríamos llamar intervenciones opinantes de autor. Esa lengua culta, reflexiva o descriptiva, a veces poética, otras, intencionalmente irónica, - es usada en largas tiradas como en brevísimas anotaciones. Así por ejemplo reconocemos la reflexión culta de Tizón en la breve anotación con - que describe el lápiz rojo de corregir de la maestra: "sagrado y ajeno como el símbolo de las cosas" (18). Por su parte el discurso elaborado - de J.J. Hernández, que recurre con frecuencia a la ironía y a la hipérbole para enfatizar la crítica social, es detectable en la sarcástica - descripción contrastada de un aristocrático abogado pusilánime y su mujer una enfermera "parvenue":

"Ella, ocupando casi todo el asiento, con su extraña figura solemne, con algo de animal sagrado, pasiva y a la vez triunfante, como si fuera de otra raza de mujeres ya extinguidas, destinada a una ceremonia expiatoria. El, su marido, a un costado del asiento, imperceptible, con su traje de casimir inglés y su rancho histérico sobre la cabeza de títere o de insecto, saludando a parientes, amigos y compañeros del fero" (19).

El "código elaborado" aparece también en las no muy frecuentes descripciones, en aquellas "catálisis ornamentales" que estructuralistas como R. Barthes y G. Genette definieron como "zonas de seguridad, descansos, lujos del relato" (20), pero no por ello inútiles ni menos bantes de su economía.

En Tizón son frecuentes estas descripciones, en apariencia disfuncionales o "expletivas", pero que tienen la misión discursiva de retardar, resumir, despistar, anticipar, o dilatar potenciando la tensión. De uno de sus cuentos, "Historia olvidada", seleccionamos el siguiente ejemplo:

"Remberto, envuelto en su poncho, se había acurrucado junto al fuego, como un perro. El hombre gordo, en su lugar, descansaba, dormía o meditaba, como suelen hacerle las vacas: inmóvil y con los ojos abiertos. La mujer preñada y la vieja velaron el amanecer, sin pestañear ni mover sus labios. En los demás, la euforia del alcohol, amaneciendo, se había amortiguado. Los perros estaban mansos, perezosos; se iba poniendo el cielo increíblemente azul y el sol nascente era, ahora, en el horizonte, como un airón inmóvil; una mancha, un coletazo de llama pálida y fría" (21).

En la obra de Aparicio, en la que prima amplia y casi exclusivamente el "código restricto", hay sin embargo algún uso esporádico de la norma elaborada aplicada a la descripción, como en el texto que — transcribimos:

"Afuera pasa lo de siempre, primero la pampa pelada y dura de la puna, con su sobresalto de llamas de ojos de mujer diseminadas en la inmensidad desolada de la tierra ecore perdiéndose contra los lejanos cerros azules, tierra de una belleza que se da sin precio ni consuelo; después, y a medida que se desciende, el suelo va verdeciendo tímidamente y los arbustos se mezclan con los cardones y los primeros árboles, sin olvidar del todo aquella — piedra solitaria, sentida como la piel del hombre que trepa al — tren donde nadie se imagina y se envuelve en un rincón de intemperie vieja como su poncho" (22).

En ambos ejemplos se puede observar que el código elaborado se — aplica a párrafos de funcionalidad secundaria, atenuada, débil, pero — que, introducidos sólo cuando son necesarios, están colocados estratégicamente para actuar como distensores o tensores, según lo requiera la narración.

Aunque, como dijimos, los autores no dudan en recurrir al código metropolitano del Río de la Plata, al del castellano neutro peninsular o al del español literario general. si el texto lo requiere, el "código elaborado", en la narrativa del noroeste, realmente coincide con la norma culta de la zona. El sello regional de estos códigos elaborados es evidente en las citas anteriores y se lo puede advertir tanto a nivel — morfológico como estilístico. En el primer caso es sintomático el uso — insistente del gerundio, característica verbal regional, en los ejemplos

de ambos escritores: "amaneciendo", "poniendo", "poniéndose", "verde--
ciendo". A nivel estilístico, en el texto de Aparicio es detectable un
peculiar lirismo regional, de sabor antiguo y algo retórico, contagia-
do seguramente por un sector de la poesía salteña de vertiente folkló-
rica. Construcciones como: "su sobresalto de llamas de ojos de mujer",
"el suelo va verdeciendo tímidamente", "aquella piedra solitaria, sen-
tida como la piel del hombre", "en un rincón de intemperie vieja como
su poncho", nos hacen pensar en la poesía de J.C. Dávalos o de Manuel
J. Castilla, conocidos escritores de Salta.

El escaso registro elaborado en la obra de Aparicio tiene, quizás,
además de las causas intrínsecamente literarias, otras extraliterarias
que se relacionan con su biografía. En este sentido en el nivel "pragmá-
tico", es relevante consignar el grado de instrucción del autor de Los
bultos, (académico hasta el bachillerato realizado en el "Colegio Bel-
grano" de Salta y autodidacta después); y el nivel de formación cultural
personal, producto de la estracción social familiar (hijo de un emple-
do de aduanas, emigrado de la Quiaca a Salta para que sus niños pudie-
ran educarse en un colegio de "élite regional") y producto también del
medio socio-cultural en el que escribe (Salta, una ciudad cerrada y cul-
turalmente estancada a pesar de sus ricas tradiciones).

1.3.2.- "Código restringido": voces de los personajes.

Si asimilamos la noción de "código elaborado" a la lengua del nar-
rador, el "código restringido" (23) coincide aproximadamente con el dis-
curso dialogístico, con el habla de los personajes. Sabemos que la su-
premacía de la lengua de los "actores" sobre la del narrador es caracte-
rística definitoria de la narrativa de nuestro siglo. Los escritores -
del noroeste, que incluimos en este estudio, no están ajenos a este fe-

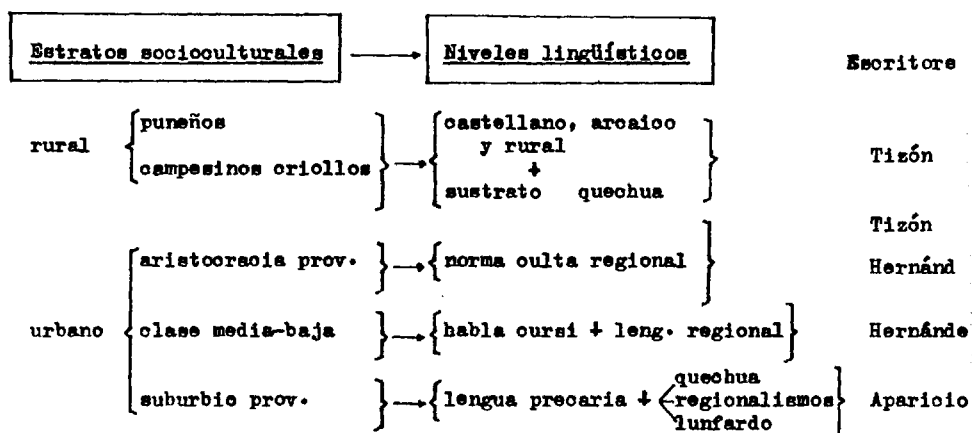
nómeno propio de la literatura de su tiempo, ni tampoco a posteriores vaivenes literarios que llevaron, en algunos casos, a volver a intersarse por la voz del narrador (pensamos especialmente en la obra inédita de H. Tisón) (24). "La historia de la novela desde 1890 podría sintetizarse diciendo que ha consistido en la lenta y segura desaparición del autor, detrás de los personajes. Y en la inserción en la obra de las voces de esos personajes, de sus puntos de vista de sus ambigüedades e ignorancias", dice Borello citando a Lubcock y Booth, críticos norteamericanos, y luego agrega: "Uno de los efectos fundamentales de esos cambios de técnica ha consistido en la inundación coloquial sufrida por la lengua de la narrativa" (25). En Argentina este fenómeno, que más que una simple irrupción de oralidad es una apertura del escritor a todas las posibilidades de la lengua, supuso romper con la acartonada y ficticia lengua "literaria" para encontrar una expresión propia, integrando todas las posibilidades de la lengua y el habla. O sea que el escritor no reniega de la tradición literaria y de todo el pasado escrito sino que los enriquece, como apunta Borello, "con la lengua hablada cohetánea, la lengua escrita de su época (periódica, jergal o literaria) y sobre todas las cosas el habla concreta del mundo nacional en el cual él vive" (26). En el caso de los autores del noroeste que estudiamos en este trabajo, su bagaje lingüístico se enriquece con la peculiaridad regional, que integra distintos usos y formas provenientes de la situación de vértice cultural de la región. Así pues, el código de estos escritores se vuelve sumamente complejo porque participa de las convergencias lingüísticas de su "cercos de realidad" que integra sustrato indígena, casticismos conservados en la región, arcaísmos, ruralismos, nortehismos, además de los americanismos, argentinismos y lunfardismos propios del uso general o marginal del país.

Al plantear el minucioso estudio del "código restringido" en la narrativa del noroeste hay que tener en cuenta que las voces de los personajes están sólo aparentemente dentro de lo que Lotman llamó "sistema primario de modelación" y en el que el secundario corresponde a la lengua de la literatura. Aunque el resultado así lo parezca, el discurso dialogístico no es un registro fiel de las hablas locales (tal como lo podría dar un magnetofón), sino que, por el contrario, responde a una indudable reelaboración, en la que subyace una remarcable voluntad de síntesis al recrear, a partir de la lengua natural, las voces de los personajes. No creemos redundante insistir en lo que ya subrayamos en páginas anteriores cuando dijimos que tanto la lengua "cultiva" del narrador como las lenguas "mixtas" de los personajes forman parte del "sistema secundario de modelación", responden a fines estético-literarios y pertenecen a la ficción.

1.4.- Variables diastráticas.

Luego de esta aclaración previa sobre la categoría "literaria" - (en sentido lato) del discurso dialogístico, creemos necesario recurrir a la lingüística social para desarrollar más ordenadamente nuestro análisis. Según J.A. Fishman la sociolingüística tiene la tarea de "descubrir qué leyes o normas sociales determinan el comportamiento en las comunidades lingüísticas definidas en relación con la lengua en sí misma". (27) La hipótesis de Whorf-Sapir enuncia una de esas leyes básicas: "si las lenguas varían según las culturas, varían también en el seno de una misma cultura, según las clases sociales" (28). A partir de estos postulados observamos que los discursos de los actantes de los relatos estudiados varían según cambia el medio sociocultural que representan. En las -

obras de los escritores del noroeste encontramos que las variedades - "diastráticas" imponen una clasificación inicial en dos grandes grupos diferenciados: rural y urbano. El primero está representado sobre todo por los discursos de los punaños y de los criollos de los valles intermedios, actantes de las obras de H. Tizón. En el segundo existe a su vez una triple estratificación lingüística que se corresponde con la - estratificación social del "cercor de realidad" dinamizado en la ficción. En el área urbana destacan tres variantes diastráticas perfectamente de finidas. En primer lugar está la "norma culta regional" representada - por las voces de los agentes de clase alta que encarnan a las oligarquías provincianas; aparecen en algunos cuentos de J.J. Hernández y de H. Tizón y sólo muy esporádicamente en C.H. Aparicio (v.g. el diálogo del patrón en "Las sobras"). En segundo lugar, el habla contradictoria, a veces acooplejada y a veces insurrecta, de la clase media provinciana, reflejada con precisión en los cuentos de J.J. Hernández. Finalmente en tercer término, el código precario de los cinturones suburbanos de las - capitales de provincia, en los que, la situación sociocultural fronteriza, produce una lengua marginal, llena de alteraciones y contaminaciones que, desde el punto de vista estrictamente literario, supone una riqueza - lingüística sin par. La recreación de esta compleja área lingüística mar ginal es, sin dudas, el mayor acierto de la narrativa de C.H. Aparicio. El esquema siguiente resume las variedades diastráticas en la narrativa del noroeste, la correspondencia entre estrato socio-cultural y nivel - lingüístico, y los autores que se ocupan de cada uno:



Los vectores que relacionan los niveles sociales con los lingüísticos parten ex profeso de los primeros hacia los segundos porque, - como apuntan los sociolingüistas, "la relación que introducen entre los factores sociales y los factores lingüísticos no es de covariancia, sino de causalidad" (29).

2. Código restricto en la narrativa de Tizón:

Castellano arcaico y rural penetrado del quechua.

La médula del "código restricto" de la narrativa de H. Tizón, está en la recreación de ese castellano arcaico y rural, penetrado de sustrato indígena, lacónico y huido como sus propios hablantes:

"El hombre gordo, mirando a la joven, preguntó a la mujer vieja:

-¿Qué de mucha es la preñez de su hija, señora?

-Demasiada- dijo la vieja, (...)

-¿Y el padre, será ese mismo Salustiano que decís, que viene ferroviario?

La vieja no respondió.

-Tengo sabido que un pobre debe hablar poco, por las dulas -dijo el gordo-. Pero dicen, sus mercedes, demasiado poco.

-Ella es muda de la lengua -dijo la vieja, hablando sin mirar a nadie y como quien mastica-. Y yo soy hija de sordo" (30).

Esa lengua de los oriollos ("el hombre gordo") y de los coyas ("la vieja") del Altiplano y de los valles intermedios, aunque guarda giros o palabras del siglo XVI no es un reducto fiel del castellano arcaico de los conquistadores. La supervivencia de la civilización indígena, profanada y sometida pero latente, violenta y quiebra al idioma peninsular para obligarlo a expresar la forma puneña de ser, de vivir, y de entender el mundo. Sabemos que una lengua conlleva su cultura y que por esta razón los grandes imperios, al expandirse, impusieron su lengua como acto eficaz de dominio y de quebranto del vencido. En el caso del noroeste, y específicamente en las zonas rurales aisladas geográficamente y desconectadas de la evolución del habla nacional, se advierte esa rebeldía lingüística del indio o del oriollo. El autóctono, aunque tuvo que aceptar la lengua impuesta (el castellano del conquistador), no se rindió a su cultura y subrepticamente fue transformando y modificando ese idioma para forzarlo a significar su peculiar cosmovisión:

"-Venimos de lejos, doña.

-Así ha de ser.

-Pedimos se nos arriende una poquita sombra.

-Sombra hay escasa, pero tomelán nomás.

La vieja, sin retirar sus manos de la rueda, sin mirarlos, volvió a decir:

No será únicamente sombra lo que buscan algunos.

Los recién llegados trataron de hablar todos a la vez, sin acortar, hasta que uno dijo:

-No sólo sombra, mi agüela. Venimos por ver un niño.

-¿Qué niño será, pues? -dijo ella, sin inmutarse.

-Uno, que ha debido nacer entre los dos sanjuaneros. Un niño que - alumbra y que dicen es ajeno de padre.

-¿Cúya es la madre? -dijo la vieja, luego de unos instantes, sin mover los ojos, con esa expresión particular de los ciegos.

-Madre dicen que no tuvo -dijeron los otros-. Por las tierras de abajo se oye que nació de una copa.

-¿Para dónde están yendo ustedes, mis señores? -preguntó ella, ya más mosqueada, haciéndose visera con la palma de la mano para verles.

-Vamos persiguiendo la desgracia" (31).

La lengua del noroeste, que participa en cierta medida de la norma nacional (mantiene el "vos" y su concordancia verbal, el "che", etc.), impone sin embargo diferencias, no sólo con el español peninsular, sino con el habla del país, entendida como la irradiada desde el Río de la Plata. Estas diferencias, patentes en los diálogos de los personajes, están también explícitas en distintas ocasiones en la obra de Tizón. El la conismo puneño es opuesto a la verberagia española en estos ejemplos - más o menos hiperbólicos:

"Es español y todavía no ha aprendido la economía de las palabras - que esta tierra impone" (32).

"Y español como era, de lo que llaman la propia España, siendo tan vocacional para el habla, nos líamos en una conversación que duró tres días y tres noches, con sus atardeceres y sus botellas de ginebra..." (33).

En el marco nacional, el habla regional se define frente a un amplio y desdibujado perfil lingüístico llamado "sur" y que, desde la perspectiva puneña, engloba todo lo que es diferente o ajeno desde las zonas bajas y tórridas del propio noroeste, hasta el austral Buenos Aires. La lengua del Río de la Plata, modelada por las inmigraciones, por el vitalismo innovador y el carácter abierto del puerto, se opone y distingue de la del noroeste y más específicamente de la puneña, como se oponen también sus respectivas cosmovisiones:

"Hablan distinto, -dijo-. Son otros tiempos de verbo en el sur. Vale el hombre por la plata, no por la tierra; el maíz y el trigo - se siembran para vender no para comer; los corderos son carnes - dos, no importa si vientres o cornudos... Allá vive la gente apenuscada; se recibe al turco y al extranjero con contante y sonante y se mezclan las estirpes; la gente poco cabalga, poco camina y le pone nombre a sus hijos sin respetar los dados por Dios o por los protectores de cada día, repitiéndolos y tantas marías y visitaciones y nepomucenos que vos te confundís" (34).

2.1.- Hispanismos y voces anticuadas.

Comparada con la norma nacional dada por Buenos Aires, la del noroeste es de indudable sabor hispánico. Conserva formas castellanas en desuso y otras que, relegadas o poco frecuentadas por los hablantes, aunque vigentes en el sistema del español peninsular, son de uso corriente en el habla campesina del noroeste. Esta diferencia de frecuencia las carga, desde luego, de un matiz particularizador, del aire rural de la Puna, ya sea por la procedencia campesina de lo designado, ya sea porque simplemente el uso las discriminó del habla urbana.

Del caudal lingüístico del corpus narrativo de Tizón, hemos seleccionado algunos ejemplos representativos de las peculiaridades que señalamos en los distintos niveles morfo-sintáctico, léxico-semántico y fónico-ortográfico (35).

Entre las voces hispanas de sabor rural en el noroeste, que por la propia marginación del campo se cargan además de un matiz anticuado podemos citar:

"salpresar": RA: "Aderezar con sal una cosa prensándola para que se conserve".

"entenada": RA: alnado-a (del lat. ante-netus): hijastro.

"sobres alargados"; alargado: RA: p.p. de alongar, del lat. más largo que ancho.

"sofrenar": RA: (del lat. suffrenare, de sub. so y frenum) reprimir el jinete a la caballería.

"trajinados": RA: (del lat. traginare, arrastrar) // 2º, intr. Andar y tornar de un sitio a otro con cualquier diligencia u ocupación.

"apearse de la cama" (por bajarse), de uso en el español peninsular.

"atrancó las puertas" RA: asegurar la puerta por dentro con una tranca (36).

"escoampe" RA: 2º, intr. cesar de llover.

"el cambergo" (37) (por sombrero) RA: adj. De Shoenberg, el mariscal que introdujo la moda del uniforme. Aplícase a cierto regimiento creado en Madrid durante la menor edad de Carlos II para su guardia. Se aplicó a ciertas prendas del uniforme de este cuerpo. "Sombrero chambergo".

En el uso del noroeste se sustantivó y quedó como -
sinónimo peyorativo de sombrero: el sombrero descu-
dado y algo viejo de los campesinos.

"yacijs": RA: cama, lecho o lugar donde se duerme.

"yo le aparejaba la comida": aparejar: RA: preparar, prevenir, -
disponer.

"majando" (por moliendo) majar: RA: (del lat. malleāre de mællus,
martillo) tr. quebrantar una cosa a golpes.

"piedra de amolar" (por piedra de moler) amolar: RA (de a y muela)
tr. sacar punta a una arma o instrumento en la mue-
la (38).

"amainar": RA. 3ª. Tratándose del viento, aflojar, perder su -
fuerza // 4ª, fig. aflojar o ceder en algún de-
seo o pasión.

"entrambas": RA (del lat. inter ambos) adjetivo plural ambos.

y varios otros ejemplos como "requiriendo" (por pidiendo), "nbarajo"
un "altozano" (39), "mermada" (40), etc.

2. 2.- Arcaísmos.

Sobre los arcaísmos y ruralismos en Argentina, observa Borello: -
"Así como el latín de las regiones más alejadas muestra la presencia -
de arcaísmos olvidados desde siglos en Italia o en Francia, el rasgo -
más característico del habla argentina ha sido (es), la tenacidad con
que se mantuvieron numerosos arcaísmos abandonados en el resto de Amé-
rica y en España (...). El rasgo más destacado fue el voseo así como la
conservación de otros arcaísmos léxicos y sintácticos; además de vulga-
rismos típicamente rurales explicables en comunidades de bajo nivel -

cultural, de fácil movilidad social, sin grandes diferencias económicas y caracterizadas (sobre todo en el litoral) por vivir de la explotación pecuaria" (41). Aunque lógicamente aparecen en los textos de los autores estudiados, no redundamos en los problemas lingüísticos - americanos, argentinos o regionales, harto conocidos, como son el voseo y su peculiar concordancia verbal, o el "che" apelativo. Tampoco nos detenemos demasiado en las particularidades léxicas propias de la norma del país para no dilatar nuestro análisis ni distraerlo de su enfoque regional. Sólo damos algunos ejemplos de léxico arcaico o anticuado, - vigente en el uso nacional y presente en la narrativa de Tizón:

"barrial": por barrisal

"monte": por campo o bosque enmarañado

"lomas": por lomas. (RA): Ant. altura pequeña y prolongada, -
ú.en Argentina

"garúa": por llovizna, usada según (RA) en América y Murcia.

Entre las voces arcaicas o anticuadas al uso en el noroeste, citamos:

"holgaba": RA: (del lat. follicare, soplar, respirar) // 5º, Ant.
yacer, estar, pasar.

"aguaitan": RA: (de a y guaitar: acochar, guaitar del germ. wahren, vigilar). Intr. Ant. Mil. acochar, vigilar. En la Puna su uso no es exclusivamente militar.

"era bien quisto" RA p.p. irreg. Ant. de querer (del lat. quasi-tus). (42)

En los textos de Tizón encontramos algunos de los arcaísmos estudiados por Juan Salva en su libro Evolución del habla (43) consagrado espe-

cialmente a la Argentina. Así por ejemplo, formas, hoy vulgares, que pertenecieron a la lengua literaria del siglo XVI como "agüela" (44), - que aparece en El Quijote; o "en denantes" (45), consignada por V. Garza de Diego, quien afirma que "algunas formas de la lengua popular de España y América han sido antes de la lengua literaria como mesmo, naide, ouasi, truje (...) endenantes..." (46)

Valor arcaizante de J. Selva al sufijo or. En Tizón tenemos:

"alter" RA: altura (47).

"grandor" en "mire el grandor de las patas" (48) RA: (de grande) - tamaño de las cosas.

También, según Selva, entre los verbos arcaicos figura "ayuntar" y en Tizón encontramos "clavitos de ayuntar madera" (49); del mismo talante, aunque no consignados como arcaísmos encontramos "mercar", - "ofertar" (50), "trocar" (51).

Confiere sabor arcaico a la prosa de Tizón, la mezcla de voces antiguadas o arcaicas con otras, formadas por analogía; estas pueden ser de uso real en la lengua regional como también simples creaciones del autor, pero que en el conjunto de la obra funcionan con gran naturalidad. Su génesis responde a una especie de libertad morfológica que transforma en nombres a adjetivos (v.g. forzosidad) y a verbos (v.g. - los sonares), sustantiva los verbos (v.g. su oompruebo) o hace verbos de sustantivos (v.g. olorea). En su contexto, estas formas son:

"como una flor que se hinocha y olorea" (por huele)

"destino o forzosidad"

"confundimos los sonares" (por sonas)

"cosas sin su oompruebo"

"Dígame su filiación, clase y quehaciendo" (por ocupación u ofi-
cio)

"esas dolencias" (por dolencias o molestias)

"salir de deambulaci3n"

"un contrapunto de pensares y evocaciones" (52)

También contribuyen al clima anticuado de los textos, la restaura-
ci3n de léxico prácticamente en desuso porque quedó en desuso la cosa
significada. Entre muchas otras familias semánticas rescatamos como -
ejemplo el vocabulario sobre medidas antiguas, abundante en los textos
del autor:

"unas varas de lienzo"

"a unas setecientas cuadras viejas al noroeste" de cuadra, Amer,

DAN: parte de la calle entre dos bocacalles

"su badajo de quince arrobas"

"cuando el vino se vendía por arrobas"

"un lazo de varias varas"

"a lo largo de cuarenta y tres leguas" (53).

Además del léxico hay construcciones sintácticas anticuadas o rura-
les que, empleadas con acierto, contribuyen al tono arcaizante y campesi-
no de los diálogos de Tis3n. Entre ellas las más frecuentes son la re-
dundancia rural en el posesivo (v.g. su almita de su hijo) y la especi-
ficaci3n del posesivo en tercera persona (v.g. su...de él):

"sus mejillas de él"

"su almita de su hijo"

"su hijo de doña Ermitaña"

"su fin del bandido"

"de su hija de D. Corimayo" (54)

"han venido por su hijo de ella, la una, y por su marido la otra"(55)

En el sentido antes expuesto, abunda también el uso de "cúyo" como pronombre interrogativo posesivo (y que el autor no acentúa):

"¿Cuyo (sio) es el vaso de vino..."

"-¿Era hijo de usted? (...) ¿Y cuyo (sio) fue el padre si se puede saber? (56)

"-¿Cuya (sio) sería la llamita que nos comimos?" (57)

También tienen valor rural algunas construcciones con redundancias que sirven de intensificadores semánticos:

"moscos (...) inexistentes de tan raras"

"un pueblo enorme por lo grande" (58).

Sin despreciar el análisis de las "microestructuras" que sustentan los matices significativos de la lengua, creemos que quizás el mayor acierto lingüístico de Tizón es apreciable a nivel de "discurso" y está en la recreación de lo que Guillermo Humboldt llamó "Innersprachform" o "forma interior del lenguaje" (59). Esa "forma interior" del lenguaje norteño y puneño que explicita su peculiar cosmovisión, es apreciable en las voces de los personajes que expresan:

el laconismo puneño:

"-¿Y Juan está?

-Está -dice el capataz" (60)

El temperamento resignado y sumiso de la gente:

"Cómo te llamas?

-Anselmo Báez, nomás, Padre.

El cura pensó un instante y dijo:

-Muy complicado. Te llamaré Pedro.

-Así será, Padre" (61)

Su mutismo reservado y a veces ladino o taimado:

"-Se ve que estas mujeres paren mucho.

-Así es Padre -dijo Pedro-.

-Pero los hombres no se ven; ¿cómo es entonces que las mujeres -
se empuñan?

-Quién sabe" (62).

La discreción y fineza -de tipo oriental- al dialogar por medio de rodeos, considerándose torpeza el ir directamente al asunto:

-¿Quién estaría siendo el padre de ella?

-Quién sabe -dijo Tobías. En eso, un carnero oscuro y sucio vino a rascarse el lomo contra el madero del portón desvenojado.

-Eso ha de ser, don Tobías. De nada somos seguros hasta no saber -
de quién descendimos. Mire usted las llamitas, las guachas son poco vientres, o apenas nada. De puro desconfiada será que la Isabela se afloja y anda botándolos" (63).

La parquedad y discreción para evitar todo entusiasmo símbolo de poca -
educación:

"Mañana irás a la escuela. Una que han abierto, lejitos. No solo, -
sino con cuantos otros escouleros".

El, desde entonces, no pensó más que en eso.

"Vámonos ya, padrino", dijo él; porque quería hacerse presents, se

ñalar que le gustaba.

"Al amanecer seremos áhi", dijo el otro" (64).

2.3- Vulgarismos y formas rurales.

En el "código restringido" de Tisón abundan formas rurales catalogadas como "vulgares" y menospreciadas por los gramáticos que las califican como "bárbaras", y no les dan la categoría que merecen dentro de la comunidad dialectal a la que pertenecen. Hay también otras deformaciones realmente vulgares propias del habla precaria de zonas de analfabetismo o de bajo nivel cultural. En la lengua del noroeste encontramos muchas de las formas catalogadas por Vicente Garofa de Diego en el capítulo dedicado al "Castellano vulgar" del Manual de dialectología española, y que, sin embargo, son propias al hablante campesino de mejor nivel sociocultural dentro del parámetro relativo de su comunidad rural. Entre ellas:

"áhi, por ahí o allí, en: "al amanecer seremos áhi"

"sáquenlo de áhi" (65).

Según G. de Diego, "El cambio de acento que la lengua culta ha cumplido en reina por reína lo cumple la lengua vulgar en ái por ahí" (66).

"agüela" (67), por abuela:

Para algunos lingüistas esta es una forma arcaica, como para Juan - Sálva, antes citado; para otros "la labial velarizada de abuela, bueno, buey, tiene una preponderancia velar en el habla inculta: agüela, güerto, güeso, ..." (68).

"güesos", por huesos se repite en El Cantar... en "el fuego de güesos tapados (...) Entrevero de güesos..." (69).

"antier" (70), por anteyar, la RA. lo da como forma familiar — (del lat. ante heri), y Garofa de Diego, como una formación vulgar por analogía con la evolución culta (71).

En un estudio diacrónico de la lengua, es difícil catalogar las variables diacríticas apodóticamente sin llegar a equivocarse. Damos por tanto como sintomáticas de niveles socioculturales precarios a las siguientes formas aunque, sin embargo, muchas veces resaltan sus connotaciones rurales dentro del contexto:

"pa que" (por para que), "de agrede" (por de adrede), "denó" (por sino), "ande" (por a dónde), "me regresé" (por regresé), "alvertir" (por advertir), "apiessé" (por apésese) (72), "silvioio" (por servicio-militar), "receptor" (por desertor), "ampargasta" (por alpargata), "dijunto" (por difunto), "pal" (por para el), "pu" (por pues) (73), "digammelón" (por digamale), "tomelán" (por tómenla), "andimos" (por andemos), etc. (74).

2-4- Americanismos, argentinismos, nortehismos.

"La revolución americana de la lengua española — escribe J.B. Alberdi — comenzó el día que los españoles por la primera vez pisaron las playas de América. Desde aquel instante ya nuestro suelo les puso acentos nuevos en su boca, y sensaciones nuevas en el alma" (75). La nueva realidad americana exigió incorporar voces autóctonas, crear nuevas formas, reformar otras, modificar, adaptar, moldear el español para adecuarlo a expresar el nuevo mundo descubierto y su particular evolución. Al mestizaje étnico y cultural acompañó un mestizaje lingüístico concomitante. De este fenómeno, materia congénita al lenguaje de nuestros narradores,

sólo seleccionaremos aquellos ejemplos más significativos. No redundamos en señalar americanismos, argentinismos o nortehismos que provienen del español arcaico, por haber sido ya citados en páginas precedentes. Nos detenemos sí, en algunas voces españolas con nueva significación americana que constituyen claros ejemplos de neologismos semánticos:

2.4.1.- Neologismos semánticos.

"puesto": por casa de peón o encargado en puntos alejados de una propiedad rural extensa. Su origen es militar: puesto de guardia.

"sala": por casa principal de los dueños en una finca rural.

"corral": por lugar cercado para el ganado, no se usa para las aves.

"vereda": por acera.

"volcán": por torrente de lodo y piedras que arrastran los ríos del norte.

"salar": por salitral de la Puna.

2.4.2.- Neologismos morfológicos.

Entre las voces de nueva formación sobre palabras españolas, o sea, neologismos morfológicos, citamos:

"madrejón" (76) (DAN): Argentina. Laguna más o menos permanente — formada por el desbordamiento de un río o riacho.
Proviene seguramente de la acepción española de: "madre" (RA) 10. Acequia principal de la que parten o donde desembocan las hijuelas.

"horcón", en "horcón de un laurel" (77). Corresponde a la segunda acepción que la (RA) da para:

"horcadura": Angulo que forman dos ramas que salen de un mismo punto.

"cobartera", en "cobartera de trapo" (DAN): Arg. (Salta). Cartapacio de los escolares. Proviene seguramente de la acepción, señalada como anticuada, de:

"cobartera" (RA): (del lat. coopertorium, de coopertus, cubierto) 2. Ant: Cubierta de alguna cosa.

"quemazón", "represa", "peladar" son también ejemplos de este tipo de dinamismo del castellano en América (78).

2.5. Mestizaje léxico en la fauna, flora, toponimia y apellidos.

Es notable la preocupación de Tizón por incluir en su obra la variedad de la fauna, la flora, la toponimia y hasta los apellidos regionales, que no sólo son prueba de la riqueza léxica de los textos y de la capacidad de minuciosa observación y retención del autor, sino que funcionan dentro de la narración con connotaciones agenciales o contextuales. En el cuento "La laguna", lo que aparentemente es una enumeración de la flora, está funcionando como indicio de otra realidad más profunda que alude, en primer lugar, al viaje espacial del personaje, que asciende de los valles fértiles a las montañas, y en segundo lugar, al viaje temporal y psicológico que significa sumergirse en otra era histórica donde el mundo se rige por categorías míticas. Los sauces y álamos, árboles de los valles fértiles, generalmente plantados por el hombre, representan la civilización, mientras que el nogal y los laureles de las montañas boscosas y el oburqui de la meseta erosionada, simbolizan el mundo salvaje.

"desaparecieron los sauces y los álamos y surgieron el nogal y -
los laureles, los churquis de brazos retorcidos y duros..." (79).

2.5. 1.- El léxico de la flora y la fauna.

Como ejemplos de los distintos orígenes americanos de la flora regional citamos:

"guayacán" (DAN) (voz antillana) Arbol típico de Am. Merid. Arg.

Arbol de las leguminosas de madera tintórea.

"guatambúes" (DAN) (voz guaraní) R. de la P. nombre de dos espe-

cies de árbol ambos de madera muy buena.

"quebracho" (del español quiebra hacha) (DAN) - Am. Nombre de va-

rias especies de árboles de diversas familias que se -
caracterizan por su madera muy dura.

"queñua" (DAN) - (voz quechua). Arg. (Norte), Bol. y Perú. Arbol-

arbusto andino de las rosáceas (...). Es planta caracte-
rística de la Puna y la alta cordillera (...). Su nom-
bre en quechua es QUEUÑA y CCEUÑA (80).

Evitamos hacer una lista interminable de las variedades botánicas y zoológicas, y de sus nombres, recogidas en las obras de Tizón. Nos li-
mitamos a transcribir algunos ejemplos que ilustran el particular me-
tizado léxico en la flora y fauna regionales.

En cuanto a la flora citamos, de El traidor venerado:

"hortensias y ohirimoyos"

"cebiles...sauces"

"ohirimoyos y paltas"

"manchas de primulas, de trébol y verdolaga"
"jacarandas y arrayanes"
"primulas violáceas y verdes pisingallos"
"los geranios y las calas... las pasacanas"
"los bejuocos"
"en lugar del ceibo crecía un algarrobo enjuto"
"cubierto de ciérrate-comadres"
"bajo el churqui"
"un tarco", "molle", "tunales", "cebil", etc. (81).

De la fauna, menos abundante en las obras estudiadas, ejemplificamos:

"una chuña" (RA). Ave sudamericana, del mismo orden que las grullas.

"jilgueros, urracas, e incluso reinamoras"

"un guanaco" (82)

"asnos comieron lo de ovejas, llamas y vicuñas" (83).

"pacúes" (84) (DAN): voz guaraní. R. de la P. Especie de pez de río de gran tamaño y carne estimada.

2.5.2.- El léxico de la Toponimia.

La abundante toponimia regional que aparece en la obra de Tizón es también reflejo fiel del mestizaje lingüístico que acompañó al étnico. Los topónimos españoles se intercalan con los autóctonos, como en el siguiente fragmento:

"desde Tilquiza hasta Valle Grande, de Tumbaya a Susques" (85).

Otras veces se combinan dando nombres compuestos mixtos como:

"Abra Pampa" (86) formado por "abra": voz marina, del español:

abertura entre montañas; y "pampa": llanura o meseta,
campo raso, en quechua.

Por ser la Puna región de quechuiización, abunda la toponimia incaica. Damos unos ejemplos tomados de los textos de Tizón y apuntamos su versión castellana aproximada (87).

"Chaco": lugar de caza por redada. De CHAKU: viejo sistema de montería usado en el Perú, Bolivia y NOA que consiste en rodear las presas, entre muchos batidores e ir estrechando el cerco hasta apresarlas.

"Orosamayo": puente del río. Contracción de "oroyamayu": de "oroya": cable tendido entre las riveras del río para pasaje de cargas y personas por medio de canastas suspendidas por sogas, ("maromas" en algunas provincias). Y "mayu": río.

"Cochinoca": cerdo atado. De "kuchi": cerdo (voz onomatopéyica), y
"no kay": atar con soga.

"Incahuasi": casa del Inca. De "huasy": casa.

"Runtuyoc": lugar del granizo. De RUNTU: huevo, granizo. Y "yoo": lugar.

"Huasamayo": tras del río. De WASA: espalda, tras. Y "mayu": río.

"Humahuaca": cumbre sagrada. De UMA: cabeza, cumbre, pico de montaña. Y WAK'A: Dios, cosa o lugar sagrado, lo singular y extraordinario.

A continuación agregamos algunos ejemplos que ilustran la variedad de topónimos regionales y de naciones limítrofes inoluidos en la narración:

"Huaitiquina", "Yala", "Tilcara", Salta", "Jujuy", "Tilquiza", -
"Valle Grande", "Tumbaya", "Susques", "Condorpugio" (88). "Oru-
ro", "Sta. Cruz de la Sierra", "Cajamarca", "Puente de piedra",
"Coranzulí", "Uonmazo", "Purmamarca", "Canohillas", "Yavi"(89).

Aunque, como es evidente, la mayor parte de la toponimia respon-
de a la geografía real, hay también alguna creación del autor, por -
analogía con un sufijo regional como es el caso de "RAMAYOC" (90), -
(de RAMA y "YOC" del quechua: lugar). Responde a una intención litera-
ria ya analizada en el capítulo de los contextos en el apartado sobre
"fantápolis", al que remitimos.

2.5.3.- Nombres y apellidos.

La particularidad de los nombres y apellidos, seleccionados por -
el autor, y su desbordante abundancia en las obras, nos hace recordar -
que en alguna ocasión él mismo se confesó ferviente lector de info-
lios y expedientes viejos que consultaba en el archivo de Tribunales
de la provincia de Jujuy. Los nombres incluidos en la ficción, además
de reflejar con asombrosa verosimilitud a los del cerco de la reali-
dad novelada, funcionan como connotativos de otros niveles de signifi-
cación distintos y que enriquecen a los puramente nominativos. Así -
por ejemplo, las etnias de la Puna, españolas e indígenas, están paten-
tes en la mezcla de apellidos españoles y autóctonos en el fragmento
siguiente:

"Entonces desfilaron los de la A o sea Alvarez, Albarracines, -
Apazas, Alanicos; los de la B de Benicios y Barcontes; los de -
la C de Calpanchaicos, Calapeñas, Colquis y Culcouicos; los de -
la M de Mamanicos; los de la Ll de Llanes, los de la G de Guarí

tas, los de la Z de Zumbainos. Pero los Abracaites que eran de -
la A se dejaron pasar y también la vieja Alancay. La Eduarda Gua-
nacotlay se presentó y salió disconforme. Su mal era de falta de
preñes (...) Al oiego Toronconte le dijo (...) A Seisedos Nico-
lás, le enseñó (...) Al jorobadito Liendro (...) A Amunciación -
de María Sarapura..." (91).

La remarcada oposición entre los mundos del norte y del sur, anali-
zada entre los contextos como macrofunción dominante de la obra del au-
tor, está también connotada a propósito de los nombres:

"Allá(en el Sur) ... la gente poco cabalga, poco camina y le pone
nombre a sus hijos sin respetar los dados por Dios o por los pro-
tectores de cada día, repitiéndolos y tantas marías y visitacio-
nes y nepomucenos que vos te confundís ..." (92)

Los nombres también caracterizan un ambiente rural por medio de -
vulgarismos fonéticos-v.g. Ubenceslao (93) por Wenceslao-; o sintácti-
cos, como es anteponer artículo al nombre propio, vicio frecuente en la
región- v.g. el Milagro (94)- Y también al elegir nombres tradicional-
mente femeninos para los varones, uso propio del ambiente campesino, co-
mo:

"Presentación" (95) personaje masculino de "El ladrón"

"el Milagro", antes citado

"Don Carmen Corimayo"

2.6.- Diminutivos y gerundios: morfologías propias del noroeste.

El uso de diminutivos y gerundios es una constante morfológica de
la lengua del noroeste. No nos detenemos en exponer el aparato erudito

que señala este fenómeno en sus aspectos generales, para lo que remitimos a los trabajos de Zamora Vicente y D. Alonso (96). Nos limitamos sólo a verificar el fenómeno en el discurso de Tizón y a señalar algunas peculiaridades.

En el caso del gerundio, recogemos, a modo de ejemplo:

"Cuando Quispe desapareció, entendiendo el Chaguanco que había -
llegado el fin..." (97)

"estamos aquí, pidiendo posada" (98)

Hay ocasiones en las que su uso es menos normal y más rico desde el punto de vista de la caracterización lingüística, como en las perífrasis verbales que intensifican el aspecto durativo del gerundio y - que semánticamente responde al carácter demorado del norteco:

"y me estoy yendo" (99)

"que ya nos estamos regresando" (100)

"ya yendo" (101)

"segua demorando la salida, trajinando" (102)

Citamos otros casos como:

"dejar botando todo" (103) por dejar descuidado, con un matiz redundante.

"huyendo, yendo" (104), con matiz onomatopéyico.

"su quehaciendo" (105), curioso caso de un gerundio sustantivado.

En cuanto al diminutivo, no redundamos en dar ejemplos del diminutivo aplicado a sustantivos, ni del valor afectivo que conlleva frecuentemente en esta zona; nos detenemos en un caso en el que el diminutivo

es empleado por el hablante puneño como forma de respeto hacia un superior moral (el cura) al que se lo encuentra en una circunstancia impropia a su condición:

"El Sr. Cura está machadito" (106), machado, viene del quechua y significa "ebrio". Con el diminutivo, el autor caracteriza la firmeza y el tacto social del hablante.

Una forma muy peculiar del uso del diminutivo en el noroeste y sobre todo en sus zonas rurales es la preferencia de aplicarlo a adverbios, frente al uso más común en nombres o adjetivos. Ejemplos de este uso peculiar de diminutivo adverbial son:

"De aquicito nomás; voy y vengo" (107)

"el resto vendrá más tardecito" (perífrasis adverbial)

"muchita ha de ser"

"Ahorita nomás salimos" (forma más difundida v.g. en Méjico)

"Toditos se van muriendo, pura sal en el buche" (108)

"Fue lueguito de lo de Quera" (109)

2. 7- Influencia del sustrato indígena. El quechua

La influencia del quechua y del aimara, principales sustratos regionales, aunque modifica el sistema del español con alteraciones léxicas, semánticas, morfológicas y hasta estructurales (al variar la sintaxis de la frase y del discurso), no llega a constituir bilingüismo - en el "cercó narrativo" de la obra de Tizón, como no lo constituye - al menos mayoritariamente - en la lengua natural del "cercó de realidad" - dinamizado en la ficción. Los hablantes quechuas de la Puna jujeña son en su mayor parte de origen boliviano y transeúntes en la región. Pero

esa misma proximidad de una frontera bilingüe da vitalidad y dinamismo a la penetración de la lengua indígena en el español del noroeste.

El caso de Tizón es diferente al de la narrativa del peruano J.M. Arguedas, en la que ambas lenguas funcionan a un mismo nivel y, aunque - cuantitativamente tenga primacía el español, el quechua funciona como una lengua autónoma, a veces traducida, otras no, con fines estéticos meta-semánticos.

2.7.1- Influencia léxica.

Damos a continuación algún ejemplo del léxico quechua que abunda en la obra de Tizón, como abunda también en el área dialectal del noroeste en general y de la Puna en particular:

"virgues": (LARA): WIRKHI: s. Canjilón de gran tamaño y de boca muy ancha.

"sejraña" (LARA): SAJRAÑA: peine en forma de brocha.

"Piroa": (LARA): PIRQA: pared.

"tutuma": (LARA): TUTUMA: s. (crescentia oujete) planta de la familia de las bignoniáceas. Del fruto, hueco, se fabrican pequeños recipientes. Vulg. Totumo.

"ococa": (LARA): KUKÁ (eritorilum coca) planta de la familia de las eritorileas de cuyas hojas se extrae la cocaina.

"chunquita" (DAN): voz quechua. f. Arg. (Norte) Pantorrilla // - Pierna y hueso de la rodilla.

"chuspa" (LIRA): CH'USPA f. Escarcela, bolsa, taleguilla para guardar coca o dinero.

(RA): del quechua chuchuspa. Am. meridional: bolsa, morral.

(LARA): CH'USPA: pequeña bolsa que se cuelga del cuello para llevar provisión de ooca.

En el texto: bolsa del escolar.

También: "metió la mano en su chuspa por unas hojas de -- ooca" (110).

"chicha": (DAN): voz quechua Am. Mer. Bebida fermentada hecha con maíz o semillas de algarrobo.

"loco": (D.Q.B) ROCHO en el Cuzco

(DAN): voz quechua. Am. Mer. Plato típico criollo de maíz o trigo.

"chucho": (LARA) CHUJCHU: s. Malaria terciaria. Escalofrío

(D.Q.B) CHUJCHU: fiebre palúdica (111).

"oaimo": (LARA): Q'AYMA: adj. Desabrido, insípido: en "un caldo negro y oaimo" (112).

"chullo": (LARA): CH'UYA, sinón. CH'UWA: adj. líquido transparente, cristalino (113).

"guagua": WAWA: hijo-hija respecto de la madre (LARA).

(MIDD): HUAHUA: niño, criatura.

"suri" (DAN): voz quechua, m. Arg. y Bol. Ñandú, avestruz americano

(RA): Arg. y Bol. avestruz de América, ñandú (114).

Continuamos la ejemplificación con léxico que aunque los diccionarios consultados no consignan como quechuismos, tienen indudable sello indígena y pueden ser voces quechuas dudosas o pertenecientes a uno de los varios dialectos indígenas regionales; o ser de origen indígena pero alóctonas:

"oohara" (DAN). Arg. (Norte) Ladrar. En el texto: "maté al perro para que no oohara".

"ohalona" (DAN). Arg. Bol. Perú: charquí de cordero, oveja o llama.

(RA): Bol. carne de cordero salada y seca al sol.

"ohaguanco" (DAN) adj. Arg. (Norte) Chiriguano.

"ohanchos" del monte": (DAN): R. de la Plata. Jabalí (115).

"oooocho" (DAN) adv. Arg. a la espalda (116).

"aloja" (DAN): Arg. bebida fermentada hecha con la harina del fruto dulce del algarrobo blanco.

"quirusilla" (DAN): Arg. (Norte) y Bol. Planta de las solanáceas, género salpícora, cuyo tallo, despojado de su epidermis velluda, se come con azúcar y se usa para preparar un refresco de sabor parecido al del limón. Dícese también quirusilla. En el texto: "jarsas de aloja de algarroba y quirusilla" (117).

2.7.2- Influencia morfológica.

Un fenómeno curioso que muestra el grado de penetración entre ambas lenguas es la existencia de voces mixtas, mitad indígena, mitad españolas. Domingo Bravo, en su estudio sobre El quichua santiagueño (118), hace la distinción entre palabras quechuas primitivas y derivadas; estas últimas construidas a partir de una primitiva quechua más una partícula castellana; da como ejemplos: chaguaral (sitio poblado de plantas de cháguar) formado por la palabra cháguar (nombre de la planta) y el sufijo colectivo castellano "al".

Otro ejemplo es achujchado formado por a (prefijo castellano) más --
ohujchu (fiebre palúdica) más ado (sufijo castellano de pasado) (119).
En la obra de Tizón encontramos el primer ejemplo en el cuento "El --
que vino de la lluvia":

"Dicen que fueron los arañazos de las espinas, cuando, cruzando
urgente el chaguaral, corría hasta aquí" (120).

"chaguaral": (DAN). Arg. (Norte) sitio donde abunda la planta lla-
mada cháguar.

"cháguar": (DAN): voz quechua, m. Am. Mer. planta bromeliácea tex-
til.

(LIRA): CH'AUWAR. f. Cabuya, cáñamo, cuerda o sogá -
de cáñamo. Esparto o tripe.

Palabras mixtas por derivación o composición son:

"el opita": diminutivo de "opa": del quechua UPA: (LARA) adj. mu-
do, idiota, bobo, necio.

"machadito": terminación adjetival ado y diminutivo ito castella-
nos sobre la voz quechua "macha" (DAN) f. Arg. borra-
chera.

"conchanas": sufijo español anas más sustantivo quechua "concho"
(LARA). QONCHU: adj. turbio // s. heces, poso. En el
texto está usado en la última acepción y se refiere
a los "restos" del fuego.

"chanchito": sufijo diminutivo ito sobre la voz americana "chan-
cho": (DAN) y (RA): Amer. cerdo, puerco.

"saposroooooos: construcción mixta del español sapo y del quechua "rooooo" (DAN) (del quechua OKOKO) m. Arg. (Nor-te). Especie de sapo grande del género bufo (121).

"yapado": sufijo de p.p. valor adjetival cast. do sobre nombre - quechua "yapa": (DAN) f. Am. Mer. añadidura. Según - A. Quiroga es vos "lule": "YAPAA" (122).

Estas tendencias del quechua a asimilar los sufijos españoles, - tiene que ver con la característica sufijadora, prototipo de las lenguas andinas. I. Grasso define al aymara como lengua sufijadora casi - absoluta. Esta particularidad del eustrato indígena debe seguramente - incidir en el uso insistente, en el habla del norte, del sufijo español ito, con sabor semántico mucho más amplio que el meramente diminutivo, y aplicado no sólo a nombre y adjetivo sino también frecuentemente a - formas adverbiales (v.g. lueguito, muchita, ahorita, etc.), que ya analizamos en un apartado precedente.

A veces es difícil discernir el origen español o indio de una palabra, por la proximidad semántica y morfológica del término en ambas - lenguas. Este es el caso de la voz "yuyaral" (123) que presenta una evidente sufijación española con el colectivo al. Pero el valor semántico del quechua: (LARA) YUYU: Hierba que puede servir en la alimentación humana, ha sido eclipsado (no anulado) en el noroeste, por el valor latino transferido por medio del español (RA) Yuyo: (del lat. lolum = cizaña). Arg. y Chile: yerba, hierba inútil. En el texto aparece con - el valor semántico de: conjunto de mala hierba.

2.7.3- Influencias fonéticas.

La imprecisión en el uso vocálico del noroeste que confunde o --

usa indistintamente las parejas vocálicas i - e y o - u es de origen incaico. La gramática quechua consigna dos pronunciaciones para la i: una limpia y "otra impura, como un sonido intermedio entre la i y la e. Habitualmente se encuentra la i limpia en la primera sílaba de la palabra..." (124). Este fenómeno, además de reflejarse en el léxico quechua de la obra de Tizón:

(v.g. "virques" por WIRKHI (LARA). Significa tinaja), aparece modificando la fonética española y es explícitamente subrayado en el parlamento de uno de los personajes:

"cerca del río... tan cargado de peces llamados pises por el nativo" (125).

En cuanto a la fluctuación del grupo vocálico o - u agrega Middendorf "Tanto como la i y la e, se confunden también frecuentemente la u y la o, de manera que, por ejemplo, en vez de UMA se escucha decir OMA (= cabeza, cumbre) (...). Parece que el oído de los indios peruanos no podía diferenciar claramente la e de la i como tampoco la o de la u, siendo muy difícil decir, para muchas palabras, cuál es la pronunciación original y que merezca, por lo tanto la prelación" (126). De la obra de Tizón hemos recogido esas alteraciones que reflejan el uso, tal y como se da en la lengua natural del noroeste:

"ooca" por KUKA (oca)

"ohuoho" por CHUJCHU (fiebre malaria)

"yuyo" por yuyu (hierbajo)

"opa" por UPA (idiota)

"oonoho" por QONCHU (poso)

"sanco" por SANGCU (espeso).

"La costumbre de confundir las vocales -observa Middendorf refiriéndose a los grupos e - i, o - u- está tan arraigada entre los habitantes de la sierra, que conservan esa pronunciación al pronunciar el español"(127). Esta alteración regional de la norma del español, también está reflejada en los textos de Tizón:

"el hurgunero"(128) por hurgonero (RA): hurgón para atizar la -
lumbre.

"hermanitu"(129) por hermanito

2.7.4.- Alteraciones morfosintácticas.

Una alteración morfológica producida por la influencia de la lengua incaica en la norma del español regional es la conmutación de la preposición hispana de por la i quechua, con idéntico valor semántico:

"ni si ha i saber de qué dijunto es"(130).
por "ni se ha de saber de qué difunto es"

Esta alteración de la norma a veces es acompañada por una modificación más profunda, a nivel sintáctico, que incide en el sistema del español, como es el caso de unir verbo y preposición, por analogía - con la tendencia aglutinante propia a las lenguas indígenas. En el -
cuento "En vano cruda guerra" encontramos:

"El señor obispo ha i tar sabiéndolo"(131)
por "El señor obispo ha de estar sabiéndolo"

Una influencia indígena que perfora el sistema del español a nivel de estructuras es la tendencia a anteponer el adjetivo al nombre, por incidencia de la sintaxis indígena. Grasso señala la anteposición

del adjetivo como característica del aymara. En textos de Tizón encontramos construcciones sintácticas peculiares que nos hacen pensar en una posible interferencia de estructuras indígenas:

"...columnas de humo lechoso de color

"...la gente es apocada de carnes"

"...un pueblo enorme por lo grande"

"...el tren arruinado, trepidante, polvoriento y gano de color"(132)

2.8.- Funcionalidad agencial de los diálogos.

El discurso narrativo de Tizón ha sabido captar no sólo los niveles superficiales del habla del noroeste sino sus estructuras más profundas, aquellas que G. Humboldt llamó "forma interior del lenguaje" y que A. Alonso define cuando afirma: "Cada idioma tiene su propia forma interior del lenguaje, y con ella su propia partición y agrupación de las cosas y su estilo propio de expresión (...). Lenguas parientes tienen formas interiores proporcionalmente parientes (...) y una misma lengua en la ramificación de sus dialectos desarrolla y ramifica su forma interior en grado vario, sin perder su identidad y unidad", y luego agrega: "...los colonizadores y sus descendientes criollos se han ido ellos mismos configurando la americanidad de su español" (133). Contendida en el amplio contexto del español americano y dentro de la norma nacional, Tizón recrea la "forma interior del lenguaje" norteno, y, a través de ella, dinamiza en la ficción áreas contextuales y agenciales, elegidas como él mismo afirma- "por conocimiento y afinidad" (134), que responden a esa particular cosmovisión regional. A modo de ejemplo de esa habilidad de Tizón para recrear "la forma interior" del lenguaje, y, a través de él, dar el clima de un micromundo regional y caracte-

rizar a sus personajes, transcribimos un diálogo que transcurre en un "almacén" de un pueblito de la Puna:

"-Para peor, estos tipos viven más años que los loros; ya ven a -
-éste. ¿Cuántos años tiene, don?
El anciano no parece oírlo ni verlo y sigue su lento andar -
rumbo al mostrador, pero Aguaysol le advierte que lo están ha-
blando.
-Unos buenos días, mi señor.
-Digo que cuántos años tiene usted.
-¿Cómo?
-Que qué edad tiene, decimos.
-¿Edad mía? ¡Cuál será, pues! Vaya a saber, señor. Muchita ha de
ser.
El perro de Tobías comenzó a gruñir.
-¿Suyo de usted es ese perro flaco?
-Aquí estoy por mercar unos clavitos y algo de azúcar -dice el -
viejo.
-Digo, ese perro negro. Tiene parásitos.
Ahora se oían también aquí los sonos de la banda de sicuris y -
al patrón obeso se le cayó una botella de las manos, vacía, y -
se rompió contra el suelo.
-¿Qué es lo que trae, don Lucas? -El viejo, con mucho trabajo -
abrió un trapo ya sin color y se lo enseñó.
-Poquita cosa es -dijo Aguaysol. Los demás ahora observaban en -
silencio-. ¿Qué podrá darle por eso?
-Sí -dijo don Lucas-. Será pues azúcar y unos clavitos de ayuntar
madera.
-¿No tiene más?
-Pues sí tengo, mi señor.
-¿Y dónde está? Traigálo.
-Ta extraviado. Sale poco, ahorita.
-¿De dónde trae eso oro, viejito? -preguntó Arismendi, que se ha-
bía puesto de pie. El anciano no pareció oírlo, ni verlo, y dijo:
-Poquita cosa.
-¿De dónde viene? -insistió el piloto, poniendo una mano en el -
hombro del viejo.
-Lejos es, mi señor.
-¿Cómo de lejos?
-No hay sol ahí; trastornando el río de las Burras, lugares demás
réfalos, por la escarchita... ¿De esos clavitos cabezones, tenís?
-El viejo miraba al almacenero y sonreía por la ranura de sus ojos
casi blancos.
-Tendremos que tantearlo, nomás; se me ha roto la balanza.
El perro flaco comenzó a gruñir nuevamente y Arismendi le tiró -
una patada.
-Ta helándose el fuego de la tierra -dijo el viejo, sin mirar a na-
die.
-¿Cómo?
-Su corazón del fuego es de este orito... El señor obispo hai tar
sabiéndolo.
Aguaysol le dio una docena de clavos y el anciano se fue sin oír
más nada, sin ver a nadie, lentamente y en silencio, como si todo
estuviese muerto" (135).

En este fragmento la funcionalidad agencial del diálogo es patente; a través de él quedan caracterizados los tres agentes del relato:

"Ariamendi", el forastero, prepotente y despectivo pero torpe en el trato con los ocoyas y sólo interesado en sacarles provecho.

"Aguaysol", el criollo que conoce ambos mundos y que es sumiso con el blanco pero inescrupuloso para aprovecharse del indio, al que sabe abordar.

"El viejo del oro", un indio ensimismado en su mundo mítico, sumiso, resignado y sin codicia pero a la vez astuto para defenderse y salvaguardar la fuente de su precaria subsistencia.

En la obra de Tizón, sin embargo, el agente narrador no siempre encarna razonamientos inteligentes y sutiles. A veces "el habla empuerada y trabucada de un paranoico, de un loco, de un hombre de mínimo nivel cultural, puede ser suficiente para dar nacimiento a un mundo novelístico rico, dramático, vivísimo", dice Borello a propósito de Hemingway, Faulkner y Caldwell (136). Y este es el caso del cuento "Matildita" de El jactancioso y la bella, narrado íntegramente desde el punto de vista desquiciado y con la lengua balbuciente y precaria de un idiota.

2. 9.- Conclusión.

Del detallado análisis de los distintos niveles del discurso dialógico en la narrativa de Tizón podemos concluir que la peculiaridad lingüística regional ha sido usada para transmitir al discurso literario el tono particular del habla natural de la región. Pero los -

modismos empleados (regionalismos, arcaísmos, quechuiismos, etc.) no entorpecen el valor comunicativo ni son traspuestos al habla de los personajes, tal cual como aparecen en la realidad. Por el contrario, son reelaborados por el autor, graduados, seleccionados, matizados y situados estratégicamente para recrear, con naturalidad y soltura, la norma dialectal regional y la visión del mundo que ella expresa.

Subrayamos la habilidad de Tizón para haber sabido dinamizar en la ficción esa "forma interior del lenguaje" del noroeste y de la Puna con la que transmite su visión personalísima de una civilización que se apaga, y que es recreada a partir del "conocimiento y la afinidad". Las obras son su testimonio literario de esa extinción.

3. Código restringido en la narrativa de Aparicio:

Regionalismo y lunfardo en el suburbio provinciano.

El "código restringido" de la obra de Aparicio dinamiza en la ficción las franjas del lenguaje marginal de los cinturones suburbanos de las capitales de provincia. Consecuente con los contextos en los que sitúa la narración, recrea el habla precaria del suburbio provinciano, en la que el analfabetismo y la horfandad cultural de los sectores sociales desvalidos introducen una cantidad de alteraciones fonéticas, léxicas, morfológicas y sintácticas que dan como resultado un lenguaje vulgar y desahogado con un vitalismo muy peculiar. En el caso del noroeste, esta jerga se enriquece con los aportes del sustrato indígena regional, con las influencias campesinas y arcaizantes del área rural colindante y con el lunfardo rioplatense, extendido a todas las zonas marginales del país.

"Estamos haciendo un idioma -dice Cortázar-, mal que les pese a --

los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa "literaria" y fusionar cada vez mejor con ella -pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora..."(137); esta apreciación de Cortázar a propósito del lenguaje de Adán Buenos-ayres es aplicable a la prosa de Los bultos. Aparicio no duda en usar quechuismos, barbarismos, lunfardo y hasta las formas más burdas y soeces, ni teme acudir a la norma cultivada con el propósito de recrear "la forma interior del lenguaje" del arrabal, que permite a su vez dinamizar en la ficción el submundo marginal de la ciudad de provincia.

Así por ejemplo, el drama de una inundación en una "villa miseria" es contado desde dentro por sus propios agonistas, pacientes de la acción y agentes del relato:

"...lo que nosotros teníamos no valía ni aca, así que de prepo en cajé el atadito de mi mujer en sus brazos y rigoriándola la empujé porque la pelotuda aún no se convenía y se resistía a dejar la pieza; yo cargué un chico a cocollo y con el otro en brazos - nos fuimos yendo, peleándole a la corriente y al barro, también hacia el camino desde donde el espectáculo era grandioso, el barrio se había vuelto una laguna café con leche, las piezas apenas acomaban, las calles habían desaparecido, todo era agua y agua y ya ni la misma zanja se notaba"(138).

El texto implica una conjunción de aportes de las más variadas vertientes lingüísticas que pueden ser apreciados a través de un somero - análisis léxico y morfosintáctico:

"aca": del quechua: mierda, heces. (LARA): AKA: pastel fecal, es tiércol, escoria.

En el texto: en sentido figurado, por "sin valor", "nada".

"de prepo": lunfardo (DLA): con prepotencia y fuerza.

"la pelotuda": lunfardo y grosero (DLA): pelotudo: bobo, tonto.

"la pieza": de la acepción de la (RA): "cualquier sala o aposento de una casa", más connotación vulgar cuando a "la pieza" se reduce toda la casa.

"a cocccho": argentinismo (DAN): a la espalda.

"zanja": americanismo (DAN) Arroyada, corte, surco o endidura producida en la tierra por el agua corriente.

"rigoriándola", "peleándole", "fuimos yendo": son gerundios simples y compuestos (redundante semánticamente), característica verbal regional.

"había vuelto", "había desaparecido": son pretéritos verbales compuestos, preferidos a los simples (volví, desapareció) - en el uso del noroeste.

"stadito": diminutivo con valor afectivo (compasivo) propio en la región.

En el discurso dialogístico de Aparicio está manifiesto ese "fenómeno de insurrección lingüística que supone -según Borello- la más reciente narrativa hispanoamericana (139), y que otorga al escritor absoluta libertad en su selección: todo es válido con la condición de que tenga eficacia narrativa. Desde esta única "limitación" Aparicio -

elige, sin escrúpulos ni titubeos, todo aquello que le es útil para re-
crear el habla de esa clase marginal y para hacer dialogar a sus perso-
najes con verosimilitud y naturalidad. Como lógica consecuencia de es-
ta observación se desprende el interés que, en la obra, despierta el lun-
fardo como un sub-sistema que, sin llegar a la independencia dialectal,
perfora y rompe el sistema del español. A él consagramos prioritaria-
mente el análisis en el contexto lingüístico del autor puesto que el -
resto -la rica y compleja norma regional, que también es dinamizada en
la ficción-, con algunas variantes, ya fue estudiada en detalle a pro-
pósito de la obra de Héctor Tizón y por ello, aunque nos detendremos -
en algunos de sus aspectos sobresalientes, evitamos redundar.

3.1-- El lunfardo: sus vertientes diversas.

El lunfardo que comienza siendo una jerga de la delincuencia, como
su propio nombre lo indica (140) pronto sobrepasa sus orígenes para ca-
racterizar a buena parte del habla de Buenos Aires y contagiarse luego
al resto del país. En el prólogo a Lunfardiá, Gobello lo define como -
"Aquel vocabulario cosmopolita, menos hijo de la cárcel que de la inmi-
gración que resistió a pie firme el sostenido embate de los gramáticos
y de la pituquería intelectual", para luego precisar: "Cosmopolita, el -
lenguaje porteño debe la mitad de sus vocablos, por lo menos, al genero
so préstamo de varias lenguas y dialectos. Muchos de aquellos son, es -
cierto, de filiación itálica. Pero también los hay franceses, indíge-
nas, lusos, brasileños..." (141). La variedad y riqueza del argot riq-
platense es apreciable en las obras de Aparicio como reflejo de la pre-
sencia del lunfardo en el habla natural del suburbio provinciano. Algu-
nos ejemplos escogidos de los textos ilustran esa procedencia cosmopoli

ta estudiada por Gobellos:

Proviene del caló (142):

"junar": (de junar: acechar, oír). Es mirar filiendo, penetrando intenciones.

En el texto: "ahora te toca junar cómo este ñorse se man da su humintita"

o en: "de reajo la juno..."

"ohorre": (de ohoró: ladrón en caló o germanía) también ohorizo.

En el texto: "no contentos con ohorearnos los ladrillos lo hacen en nuestra propia carretilla"

"gil": en la RA gilí: tonto, lelo.

En el texto: "y ... salgo disparando... pero me la llevo... no soy tan gil"

"pirar": rajar (del caló pirar: pisar)

En el texto: "se me escapa y se pira y se pira" (se va)

Son italianismos porteños (143):

"ohau": por adiós, es voz de la alta Italia. De Schiavo. Ciao! o Schiavo!

En el texto: "te ponen la nafta justito para sentarte le jos y ohau"

"laburo": trabajo (de laboro y más precisamente de laburo, siciliano)

En el texto: "El laburo es abundante"

"coco": en it. se aplica despectivamente a las personas. En lunfardo también.

En el texto: "Cuál será la camioneta del coco ese"

"plantarse": huir, irse

En el texto: "su bendito novio antes de plantársele de-
jándola en ese estado"

Son genovesismos: (144)

"chapar": (de achiapá, del it. aochiapare: tomar, agarrar)

En el texto: "que no lo chapa alguno y le da su merecido"

"deschavar": de desociavá: abrir una puerta, violar una caja de -
valores. En sentido figurado: delatar

En el texto: "no sé cómo no la deschavo para que él la -
haga palmar"

"morfar": del hampa it. smorfiri: comer

En el texto: "depositó delicadamente la huminta dispues-
to a morfársela solo"

Son indigenismos: (145)

"chucho": (del quechua ohhuochu: temblor producido por fiebre) y -
también miedo

En el texto: "otros como con chucho se lamentaban a los -
gritos"

"opa": (del quechua: upa: tonto)

En el texto: "qué opa no darme cuenta que hoy es día de -
inocentes"

Son americanismos: (146)

"maoana": voz Am., arma contundente. Luego por derivación: dispara
te, despropósito. Palabra culta que llegó al suburbio des

de el centro.

En el texto: "qué maoana ha hecho"

"atorrante" (RA) Am. vago, callejero y generalmente sin domicilio.

De los mendigos que vivían en los caños con la leyenda -

"A. Torrent".

En el texto: "pordioseros lastimosos, atorrantes, vagos

empedernidos, hurgadores de basura"

Son hispanismos arcaicos:

"hinochar": por fastidiar, está en los clásicos

En el texto: "anda hinochando, pretende la muy fresca una falda nueva"

"che": caso vocativo del pronombre tú. Puede ser de origen valenciano o derivación de "ce" español de los clásicos.

En el texto: "busca lugares apropiados, aquí che, que no da la luz" (147).

Esta variedad del lunfardo, así como las demás aportaciones del habla vulgar y de las formas regionales, dan originalidad al "código restricto" del "corpus" narrativo de Aparicio dentro del espectro de la narrativa nacional. Esa lengua fronteriza y desacatada, pero de fuerte personalidad estética y de gran eficacia para reelaborar las formas orales suburbanas, se nutre, en el plano de sus microestructuras, de un ^opopulismo lingüístico de gran variedad. El análisis de esos distintos niveles va aportando pruebas sobre la diversidad de vertientes que cataliza la norma de la periferia urbana regional. Desde el punto de vista léxico, destaca el lunfardo rioplatense cuyo listado de palabras más comunes se completa con algún ejemplo de un curioso argot provinciano, de uso

restringido casi exclusivamente a la "brilla" salteña. A ellos se suman los nortehismos, argentinismos y americanismos, integrados a la norma regional y las voces indígenas, entre las que el vocabulario quechua es preponderante. De estas variedades léxicas damos algunos ejemplos seleccionados en Los Bultos:

Del lunfardo porteño:

"el viejo" (GOB): Leng. gral. afectivamente por padre.

"yo me las pico": picarse (DLA): irse, salir corriendo rápidamente.

"no les doy oolada": dar oolada (GOB): hacer caso.

"bronga" (GOB): altercado, disputa. (DLA): rabia.

"la gaita" (DLA): dinero.

"los mangos": (DLA) papel moneda, especialmente de un peso.

"un ohurro bárbaro": ohurro (GOB) pop. hermoso // U.o. sust. (por corrupción de ohurras por apócope y cruce con el español ohurro: fruto de sartén).

"buscarse alguna ouñita": ouña (GOB) pop. Influencia de que uno se vale para conseguir algo. Corresp. al madrileño "enchufe".

"el tipo": (GOB): sujeto, persona innominada. En España: "tío".

"yoracear" (GOB): alardear coraje. En España: regañar.

"hermanita sos un kilo": kilo, un (GOB): pop. Muy bien, óptimamente.

"en cana" (DLA) preso.

"ñorse" (LUNF): señor (según la travesura de componer palabras al revés: "el vesrre")

"otario" (DLA): adj. víctima, gil.

Del argot o del uso vulgar restringido al suburbio norteco:

"mafi": (por: nada), en "mafi para ustedes" (148).

"atuque": (por lindo)

"sorete": (por pastel fecal) En el texto está usado en sentido figurado: nada. "No me importa un sorete" (149).

3.2.- El habla regional: nortecismos, argentinismos y americanismos.

De las voces nortecas, argentinas, o americanas, damos algunos ejemplos, sin detenernos en clasificaciones como la de ruralismos, arcaísmos o vulgarismos, ya realizadas en la obra de H. Tisón. Consignamos también algún ejemplo de palabras españolas que, sin llegar a ser neologismos semánticos, difundieron en América (o Argentina) alguna acepción poco usada en la Península, o sólo frecuente en alguna de sus regiones — (v.g. "parar" en Murcia y América: estar de pie). En la siguiente nómina damos ejemplos de americanismos (absolutos o relativos), argentinismos y nortecismos:

Americanismos:

"vereda": por acera (RA) 5. Am. Mer. Acera de una calle o plaza.

"ñato": (RA) Amér. De nariz corta y aplanada, chato.

"cuadra": (RA): Amér. Distancia entre los ángulos de un mismo lado de una manzana de casas.
(D.A.M) un lado de la manzana

"ohueco": por torcido. (RA) Amér: estevado, patituerto. (COROMINAS): Amér, 1764. Torcido de pies.

"parar": (RA): 17 Muro. y Am.: estar de pie.

Argentinismos (relativos o absolutos):

- "bife": (RA). Arg. Chile, Urug.: bisteo.
- "agarrar": (DAM) Arg. Asir, tomar, ooger, pillar.
- "pollera": (DAM). Arg. Bol. Chile, Par. Urug. La falda externa -
del vestido femenino.
- "voltear": (DAM). Arg. Chile. Mex. Urug. Derribar con violencia,
volcar, derramar.
- "renegar": (DAM). Arg. Mex. Urug. Rabiar, enfurecerse, protestar.
- "chocante": en Arg. antipático, pedante. (RA): 4. Col. Ecuad. Mex.
Fastidioso, empalagoso.
- "mañerear": (RA). Arg. Obrar o proceder con maña: vicio o mala -
costumbre.
- "guaso": (RA). (voz caribe) Arg. Chile, Ecuador: tosco, grosero,
incivil.
- "ponchada": (RA - Apéndice): 2. Arg. Chile, Urug. gran cantidad -
de cosas.

Norteñismos:

- "gazuzo" (DAN). Arg. (Norte) y Chile: hambriento ávido.
- "meta": (DAN) interj. Arg. (Salta) Expresa afirmación o asentimien-
to.
- "ohuro": (DAN) Adv. Arg. (Norte) bien.
- "chango": (DAN). Arg. (Norte) y Mex. Muchacho joven.

Son hispanismos difundidos en Argentina con alguna acepción no frecuan-
te en el uso general de la península:

- "plata": por dinero. (RA) 3. Dinero en general, riqueza.

"prender": por encender.(RA). Hablando de fuego, encender.

"fósforo": por cerilla.(RA). Trozo de cerilla, madera o cartón -
con cabeza de fósforo y cuerpo oxidante.

"nafta": por gasolina.(RA). Es un carburo de hidrógeno derivado -
del petróleo.

"manejar": por conducir.

"valija": por maleta.

"tarro": por lata.(RA). Recipiente de vidrio o porcelana.

"ómnibus": por autobús en el Norte.(RA). Carruaje para transportes
de personas dentro de las poblaciones.

"cierres": por cremallera.

"piola": por cuerda.

3.3.- El sustrato indígena.

La presencia del sustrato indígena y, en especial, de la lengua quechua, es evidente en la prosa de Aparicio:

"chuyo": (LARA): del quechua: CH'UYA: líquido.

"loco": (D.Q.B): del quechua ROKRO: un potaje.

"changan": (DAN): voz quechua. Am. Mer. Ocuparse de changas o trabajos de ocasión, negocios de poca monta.

"changa": (DAN). Am. Mer. Trabajo o negocio de poca monta. Encargo, ganga.

"chango": (DAN). Arg. (Norte) y Mex. Muchacho joven.

"guagua": (MIDD). HUAHUA: niño, criatura.

"anco": del quechua ANKU: nervio.

"uncas": del quechua UNKA: lombriz.

"chala": (MIDD): CH'ALLA: hoja de maíz.

"huminta": por HUMITA (DAN) voz quechua. Pasta compuesta de maíz tierno.

"ponoho": (RA) del araucano pontho, ruana.

3.4.- Nivel fónico-ortográfico en la lengua del suburbio.

Dentro del estudio de las micro-estructuras destaca el nivel fónico-ortográfico que ha sido también cuidadosamente tratado por Aparicio para traducir, por su intermedio, las particularidades fonéticas o los barbarismos ortográficos del arrabal. En uno de los cuentos, "Barrio - la Aparición", la transcripción de una carta de un personaje -una mujer de clase baja que escribe a su marido- pone de manifiesto su infimo nivel sociocultural y su acento regional, a través de los indicadores ortográficos y fónicos como son, por ejemplo, la aspiración de la -ese intervocálica propia de tierras altas (v.g. lo'ojos), característica regional; y la caducidad de la ese en la terminación verbal de primera persona del plural (v.g. andamo), característica vulgar:

"querido espero que al recibir la presente te hallés bien de salú y meta a trabajar nosotros aquí bien paso a contarte que ayer - nos entregaron la casa (...) hoy justo nos cambiamo me aconsejó el ingeniero que había que ocuparla antes que otros nos la gasu- seen (...) así que te aviso que la piega se la entregué a tu madre na y le quedamo debiendo el mes que corre de alquiler (...) pero te ba a gustar es divina (...) me imagino el alegrón que te doy con la presente de paso perdón la letra y los herrores de ortografía ahora sí que tenés que darle al trabajo y no te demorés - vení pronto cuidate no tomés demasiado ojo con las polleras y -

acordate a cada rato de tu mujercita y de tu hijos que te abra—
zan y besan" (150).

'Gasuseen' es neologismo morfológico sobre el adjetivo gazuzo: —
(DAN) Arg. (Norte) y Chile: hambriento, ávido. En el texto aparece ade—
más con error ortográfico para indicar el bajo nivel de alfabetización
del personaje femenino, que también es perceptible en la falta absolu—
ta de puntuación, que señala desconocimiento y seguramente subestima—
ción de sus leyes por parte del remitente. Nos permitimos una disgre—
sión al plano del discurso para subrayar que tanto el encabezamiento —
como la conclusión de la misiva reproducen los lugares comunes del gé—
nero epistolar y son por tanto indicadores de la escasa instrucción de
su autora, que repite textualmente lo que alguna vez, sin imaginación,
le enseñaron en la escuela.

Tanto en este como en otros textos está perfectamente cuidada la
acentuación ortográfica que corresponde a la fonética argentina:

"perdoná, tenés, demorés, vení

"quidémé, escribí, seás, olvidés"

y también a la regional: "averiguarmeló";

pero en ocasiones, llevado seguramente por su obsesión de transmitir —
el exacto nivel de oralidad, el autor tilda algunas palabras, transgre—
diendo las reglas ortográficas, para insistir sobre su acento prosódico
singular. Así por ejemplo en:

"náilon" y "saludálo" (151)

3.5- Nivel semántico y morfosintáctico en la lengua del suburbio.

La jerga suburbana no se restringe únicamente al uso del léxico —

lunfardo aunque, como vimos, éste sea variado y abundante. Hay, por ejemplo, una curiosa gama de vocablos con derivación o sufixaciones despectivas, que confieren, a un vocabulario neutro, matices netamente "arrabaleros":

"bailongo" (de baile): "Pero qué bailongo, merecía la pena".

"festichola" (de fiesta): "pueden hacer tranquilamente una festichola cada mes".

"inocentona" (de inocente): "la muy inocentona se casa por la iglesia".

"deliquita" (de delicada): "y ella que se hace la deliquita" (152).

A nivel morfosintáctico destacan también los usos regionales peculiares, a saber:

- 1º) El diminutivo (preferentemente en ito y cito) con sabor semántico más extenso que la pura disminución:

"Incluso el viejo es ahora un pedazo de pan, que chiquita anda a tal cosa, que hijita de aquí, que niñita de allá y para todos así, con cariño, sin voracear" (153).

"me busco fósforos, por suerte tengo una cajita semillena, - junto ramitas secas... y me hago un fueguito reparador" (154)

"salía en el primer colectivo para estar allí a la nochecita" (155).

En los tres textos citados, el diminutivo connota otros matices semánticos; en el primero, conlleva valor afectivo; en el segundo, autocompasivo; y en el tercero agrega una precisión temporal, que en el

texto equivale a "el anochecer".

Sólo mencionamos al pasar la composición de voces mixtas con raíz indígena o lunfarda y sufijo diminutivo, como por ejemplo:

"humintita": (del quechua) huminta: comida de maíz.

"fatito": (del lunfardo) fato: negocio turbio.

- 2º) El uso insistente del gerundio como característica regional es evidente en el fragmento siguiente:

"lo sueño enfermo, muerto; otras veces atajándome en cualquier parte, arañándome la cara, escupíendome y yo sin alcanzarlo nunca, con la moneda inútil entre mis dedos; me despierto gudando, gimiendo, quejándome" (156).

Subrayamos en este punto las curiosas perífrasis verbales con gerundio, en las que es frecuente una redundancia léxica que conlleva sin embargo un matiz semántico durativo de lentitud, acorde con el temperamento norteco:

"nos fuimos yendo al río"

"quién estará siendo el padre"

"no estará pudiendo volver" (157).

- 3º) La preferencia por los pretéritos perfectos en desmedro de los indefinidos, estudiada como característica propia del noroeste en el uso verbal de la Argentina, es perceptible en el siguiente ejemplo del que sólo transcribimos los verbos:

"he dormido;... me he juntado... he comido... he sufrido...
he conocido... he fracasado" (158).

3.6- Funcionalidad agencial de los diálogos.

Llegada la etapa de "relogicización" de este análisis, reintegramos el pormenorizado estudio de las microestructuras lingüísticas en el ámbito macroestructural para apreciar su incidencia funcional y semiótica sobre los niveles contextuales, la categorización agencial y la conflictividad social. Observamos que los diálogos, además de definir contextos y determinar el mundo sociocultural dinamizado en la narración, sirven para caracterizar a los actantes de la narración. Los registros particulares de cada hablante revelan no sólo su situación sociocultural sino su psicología personal y hasta el medio geográfico del que proviene. La funcionalidad agencial del diálogo es evidente en dos fragmentos que analizamos a continuación:

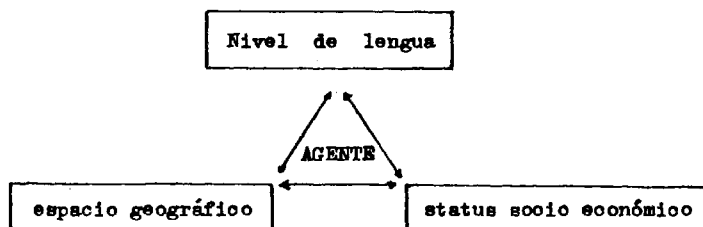
"¿Vos aquí?, qué hacés viejo, cómo te va; mirá dónde te vengo a encontrar, te acordás de mí, ¿no es cierto?"(159).

"¿sabe? uf, hace ya tanto que ando en esto, ¿sabe? estoy tan acostumbrado (...) Me oída los bultitos, ¿quiere don? vuelvo en seguida, ¿no se le ofrece nada, no?" (160).

El primer fragmento caracteriza a un oficial de aduanas, oriundo del sur, o que al menos ha vivido allí, de donde trae su modo desinhibido e informal y su trato familiar y expresivo, algo avasallante, que remiten al mundo cosmopolita y vertiginoso de Buenos Aires. Opuesto a éste, el segundo tipifica a un contrabandista local que combina el acento regional, de sabor rural y con alguna interjección vulgar, con un trato formal y respetuoso que remite al ambiente conservador y campesino de los pueblos del noroeste.

3.7- Discurso dialogístico y "gestus" social.

"Los registros de lengua de la situación coloquial -apunta Barla Jácome- se rigen por ciertas libertades: imprecisiones léxicas, -simplificaciones sintácticas, elisiones o redundancias"(161) que, en el caso de los relatos que nos ocupan, han sido analizadas en detalle. Esas libertades, que implica la irrupción de oralidad en el discurso -literario, están dosificadas en perfecta correspondencia entre la extracción social del personaje y su nivel lingüístico. Estas variables diacríticas son perfectamente apreciables en los discursos dialogísticos de la obra de Aparicio. En ellos, y concomitantemente con los niveles socio-económicos y étnicooculturales dinamizados en la ficción, -los códigos lingüísticos varían según varíe el estrato sociocultural a que pertenece el hablante. La primera correlación, entre espacio geográfico (barrio - vivienda) y status socio económico del agente (162), apuntada en el capítulo de los contextos, puede ser ampliada con un -tercer término sobre los niveles de lengua, que completa una triple correlación triangular:



En la cuantificación de Aparicio encontramos que esos niveles lingüísticos oscilan, por ejemplo, desde la lengua cuidada de un empleado de la administración, representante de la pequeña clase media in-

truida, hasta el habla vulgar, grosera y soez de un obrero del más bajo estrato marginal, envilecida y enervada aún más por la circunstancia negativa en la que la emplea (la inundación del barrio y la pérdida de su chabola y sus miserables pertenencias). Transcribimos, para que puedan ser cotejados, los parlamentos de ambos:

"De repente me tocan con brusquedad el hombro, salgo azorado de mi ensimismamiento, y es el joven, mi reemplazante, con visible gesto de fastidio pone, tras buscarse en los bolsillos, una moneda en la palma de la mano que yo mecánicamente la he extendido y retorna presuroso a su tarea" (163).

"mi mujer con la guagua justo recién apenas dormida en brazos - qué me va a poder ayudar, así que prepeándola la mando que agarrar a los chicos y se vaya cagando al camino antes de que el agua aumente, qué joder; (...) el techo hace un ruido de la gran puta y yo sudando con el agua helada encima de las rodillitas, queriéndome arrastrar la degenerada, que ni dios se compadece, qué mierda hicimos nosotros; (...) que se vaya todo a la mismísima madre que lo remilparió no me importa un zorete de nada..." (164).

Los dos fragmentos citados ejemplifican, como se puede apreciar, - casos extremos; entre los matices intermedios, que son numerosos, fluctúa todo el espectro dialogístico del "corpus" narrativo de Aparicio.

3.8.- Conclusión.

Para concluir subrayamos que Aparicio reelabora con pericia el curioso dialecto social de un área lingüística marginal: la jerga del -

arrabal provinciano del noroeste.

Esa lengua precaria enriquecida por el argot porteño y por la tonalidad regional de sustrato indígena, rompe la norma y el sistema del español. Los vulgarismos, ruralismos, norteamericanismos, etc. modifican la norma con variantes fonético-ortográficas y morfosemánticas. Las perforaciones léxicas, sintácticas y estructurales del quechua y del lunfardo, sin llegar a constituir dialectalismo o bilingüismo (porque no funcionan a igual nivel sino como dependientes del español), inciden sin embargo a nivel profundo, sobre el sistema del idioma. En el "corpus" narrativo de Aparicio, estas alteraciones de la norma y del sistema del español tienen funcionalidad estética, son deliberadamente incluidas para enriquecer el plano semiótico de la narración. Hay que tener en cuenta que ese habla precaria e impura desde el punto de vista de la lengua natural, aparentemente inscrita en el "sistema primario" de Lotman, responde, sin embargo a la recreación del autor, pertenece al "sistema secundario de modelación", es lengua literaria en sentido lato y por lo tanto, todas sus insuficiencias y precariedades en el plano de la realidad se convierten en riquezas y virtuosismos en el plano de la ficción.

4. El discurso narrativo de Juan José Hernández.

El idioma de lo sugerido.

La prosa de J.J. Hernández se ocupa del dialecto social de esa clase que Arturo Jauretche tipificó como "el medio pelo argentino" y cuya singular manera de expresión define Borello cuando opina:

"Los hablantes de las grandes ciudades argentinas podrían ser divididos en tres grandes grupos de acuerdo con los niveles culturales de cada uno: los que la manejan sin embarazo alguno y se expresan

con precisión y propiedad, forman el grupo menos numeroso. En el otro extremo de la escala intelectual están los grupos menos cultos que, como ocurre en todas partes, se expresan con dificultad, manejan un vocabulario restringido y muestran en su habla numerosos modismos "lunfardos". Entre ambos está la mayoría de los hablantes que usa la lengua con titubeos expresivos, y con una peligrosa tendencia a la cursilería y el envaramiento. Emplean un habla entre periodística y administrativa, llena de frases hechas, de términos sin personalidad ni justeza" (165).

Este último grupo es el área lingüística que selecciona Hernández para su ficción narrativa; corresponde al uso de la pequeña burguesía y de algún exponente de la clase baja provinciana.

Ese habla afectada y vulgar, insurrecta a las normas pero subyugada por cualquier moda o esnobismo lingüístico, es dinamizada por el autor en el discurso dialogístico de sus personajes: modistas de barrio, estudiantes del interior, patronas de pensión, niños, prostitutas, sirvientas, amas de casa, etc. Todos ellos participan —cada uno en su nivel— de una "esquizofrenia lingüística" (166) en permanente conflicto entre el uso y el deber ser establecido desde fuera: desde la escuela, desde otras clases sociales, desde lo que se considera que es el patrón distinguido, o al menos actualizado, dado por Buenos Aires.

En el caso del habla del noroeste, cargada, como vimos, de ruralismos y arcaísmos y perforada por el sustrato indígena, esa inseguridad señalada por Borello toma matices particulares. Con una errónea conciencia de corrección el provinciano se acompleja de los modismos que dan a su lengua un aire paleta, y cuando quiere usar una norma a su entender más cuidada, recurre al modelo urbano del patrón medio, afectado, cursi y caprichoso, de Buenos Aires. En el "corpus" narrativo de Hernández esta afectación es recreada a partir de pequeños fragmentos de diálogo intercalados, como al pasar, para remarcarla.

Sin embargo la clave de su discurso narrativo no se basa tanto en

la peculiaridad del diálogo (su selección léxica, sus acentos regionales), estructurado dentro de un código provinciano neutral, sino en la manera de usar ese código para insinuar, para velar, para crear ambigüedad.

En este lenguaje de la sutileza tiene especial importancia el punto de vista de la narración, piedra angular —a nuestro parecer— del personalismo ideológico del autor. Sus temas obsesivos, que él mismo enumera:

"el mundo mágico y perverso de la infancia; el poder de la imaginación y el erotismo en seres que no se resignan a la marginación y a la desdicha; las relaciones familiares asfixiantes, veladamente incestuosas; el odio y la fascinación que ejerce la capital sobre el interior del país; el desarraigo" (167),

son presentados desde la asfixia interior del personaje que, inconsciente de su situación de víctima, cuenta los hechos con candor y naturalidad.

Desde una perspectiva ingenua el agente del relato narra con frescura casi infantil, la periferia aparentemente trivial de submundos sociales y de laberintos psico-sexuales, a veces aberrantes, en los que ese cándido testigo está generalmente involucrado. El autor cuenta con la imaginación del lector para intensificar el clima insinuado por la narración.

La destreza de Hernández en el manejo de la lengua está en esa capacidad para sugerir, por medio de un detalle (una palabra, una elipsis, una puntuación adecuada), el contraste entre lo ingenuo y lo monstruoso, entre lo cotidiano y lo insólito, asociados a caras opuestas de una misma realidad: la austera y turbulenta intimidad provinciana y los laberintos interiores de sus personajes.

En esta prosa de matices, que suscita complicidades, importa tanto "lo dicho" como "lo callado". Federico Peltzer lo subraya en una nota

bibliográfica sobre el estilo de Hernández, a propósito de la publicación de La favorita, en la que leemos:

"Más allá de lo que dice -lo estrictamente necesario- está lo que sugiere, lo que nos obliga a completar. Y es aquí tal vez donde más se advierte la huella de su paso por lo poesía. Sus silencios avivan nuestras imágenes, su negativa a juzgar nos hace jueces, o partícipes, con esa compasión que impulsa a comprender desde adentro, a compadecer a sus criaturas" (168).

4.1.- El dominio del lenguaje: concisión y economía.

A propósito de la lengua en narrativa, Alba Omil y Raúl Piérola dicen:

"el cuentista debe por sobre todas las cosas dominar el idioma, dominarlo hasta la exageración, hasta que cada palabra sea materia dúctil que le permita hacer con ella lo que quiera y pueda convertir en un receptáculo capaz de soportar y comunicar toda su fuerza creadora" (169).

Y este es el caso de Juan José Hernández, dueño y señor de su lenguaje, cuya peculiar manera de opinar sobre la realidad, con insinuaciones, ironía, sobreentendidos y sutilezas, ha pasado a su narrativa, a las voces de sus personajes.

Tanto el código elaborado de la narración como los discursos dialógicos dinamizan esa lengua regional ya analizada, en distintos niveles diastráticos, en las obras de los otros escritores estudiados. Pero la virtud de la prosa de Hernández no reside sólo en la recreación de "la tonada local" (170) de la que habla Moyano, sino en esa capacidad especial para sugerir mundos y submundos a partir de una insinuación, de un detalle.

No hay en los cuentos ni una palabra que esté de más, por el contrario, la gran condensación y economía que revela el estudio de su narrativa, nos hacen pensar en un flaubertiano trabajo de corrección y búsqueda de la palabra exacta y también en la influencia que, sobre su

prosa, tuvo, en una etapa previa, el ejercicio de la poesía, como acertadamente lo señala Federico Peltzer:

"la disciplina y rigor que impone el lenguaje poético fueron sin duda la mejor escuela para sus cuentos" (171).

No hay página, frase ni línea que no haga demorar nuestro análisis por la presencia de un eufemismo, una comparación, una adjetivación interesantes. Damos tres ejemplos representativos de cada uno de sus libros. De La ciudad de los sueños citamos:

"Cuenta con mis clases de francés para equilibrar nuestras finanzas quebrantadas por la muerte, mejor dicho, por el entierro de papá" (172).

En un breve párrafo como éste, las sugerencias son riquísimas. La aclaración precedida por el giro "mejor dicho" habla largo de la pobreza y el orgullo de aquella familia principal venida a menos. En otro ejemplo, sacado de El inocente, las insinuaciones veladas contenidas en un escueto paréntesis son suficientes para connotar la venalidad y el nepotismo reinante en los manejos políticos de la sociedad que describe:

"No es difícil imaginar sus años de solterón provinciano: los chismes del peluquero, o del doctor y funcionario amigo (y con seguridad pariente)" (173).

Con un texto de La favorita ejemplificamos el hallazgo de ingeniosos contrastes semánticos:

"Hasta que sobrevino el colapso la buena salud del abuelo había sido tan proverbial como su mal carácter"

4.2.- El lenguaje en la caracterización de personajes y situaciones.

Sutiles reflexiones del personaje narrador aluden tanto a la situación narrada como a la caracterización del propio personaje. Así por ejemplo se advierte la falta de convencionalidad de "La señorita Estrella" cuando opina sobre uno de sus discípulos en los siguientes términos:

"Es un chico con imaginación; por eso no aprende la regla de tres compuesta; se aburre, bosteza, se come la goma de borrar" (174).

Un corto diálogo es suficiente para la caracterización agencial de determinados personajes de la realidad o la ficción como así también del nivel económico, social y político a que pertenecen:

"-Y, compañero, para cuándo el clerico?- le dijo a Manuel palmeándolo en el hombro. Manuel fue hasta la cocina y trajo la jarra. Llenaron los vasos, brindaron por el futuro del Negro en Buenos Aires, por San Lorenzo, por el Presidente y por la esposa del Presidente" (175).

La caracterización del medio obrero del cordón industrial suburbano de Tucumán es connotada por el texto, así como la filiación política -peronista- de sus representantes, aludida en el brindis por la pareja presidencial.

En las obras de este escritor se encuentra esa "Cuidadosa selección de palabras que definen a cada personaje" (176). Para mostrar la cursilería y el medio pelo de "Camila", basta una escueta frase con una apreciación y un lenguaje hechos a medida para caracterizar, desde la farsa, a esa pobre casquivana con pretensiones:

"El turoco Salonia (...) tenía varios dientes de oro. Este último detalle fascinó a Camila, que era loca por el lujo" (177).

En lo que a la creación de figuras (funcionalidad agencial del lenguaje) se refiere, la apreciación de A. Omil sobre Boacacio puede ser atinadamente transferida a nuestro escritor:

"Dos o tres expresiones y vemos actuar al personaje, su gesto, su mueca, su mímica; hasta el tono de su voz llega a percibirse" (178).

En el aletargado Rudecindo "una lengua carnosa, curiosamente vivaz en su cara redonda, inexpresiva" (179), es el detalle suficiente que anticipa la futura voluptuosidad y sorprendente pérdida de la inocencia por parte de un personaje pasivo o inconsciente.

La observación sobre "La Francisca" con "las varices que como una red violeta trepan por sus piernas lechosas" (180), caracteriza a la típica patrona de pensión: desaliñada, despreocupada de su desagradable aspecto físico, gritona, ordinaria, generalmente avara.

La descripción de la voz del abuelo en "El Sucesor", confirma su vigorosa personalidad que imponía un respeto mezcla de admiración y temor, y el ambiente viril de austeridad y marcialidad en que vivía:

"El abuelo ejercía su autoridad ayudado por el hechizo de su voz metálica que provocaba un efecto paralizante sobre las personas; imposible discutir sus órdenes, o reflexionar acerca de ellas: simplemente se las obedecía sin oístar" (181).

Pero por medio del lenguaje no sólo se caracterizan personajes, si no también situaciones. Con un poder de síntesis remarcable, unas líneas recrean una atmósfera en la que está sugerido el trasfondo mítico de un pueblo. En el ejemplo siguiente un gesto y un sobreentendido, cuya explicación privaría al texto de su fuerza expresiva, involucran al lector como tácito iniciado en el conocimiento de ciertas creencias populares de una cultura mítica que guarda sus rituales:

"-Seguro que el tiempo va a cambiar. Y apartó su silla de la higuera" (182).

En esta alusión está implícita la creencia popular de que la higuera es un árbol maldito que atrae al rayo.

4.3.- Puntuación.

Los aciertos en la puntuación demuestran que ha sido estudiada con minucia, lo que no significa absolutamente pérdida de espontaneidad en la expresión. Hay momentos en que este detalle significativo a nivel suprasegmental, adquiere un valor expresivo insustituible. Tal es el caso de los puntos seguidos que anteceden y siguen a una frase, que adquiere así un valor clave dentro del discurso, en el cuento "El viajero":

"Sí, también a vos te voy a extrañar minino adorado. El gato ronronea y se abandona voluptuosamente a tus caricias; los párpados son dos hendidias oblicuas por donde apenas asoma el fulgor amarillo verdoso de sus ojos. Como Andrés. Prefiero no recordar"(183).

La doble puntuación que enmarca al segmento "Como Andrés", separándolo y relacionándolo a la vez con su entorno, proporciona un dato insinuado y ambiguo: si relacionamos la frase con su antecedente resultaría la asociación del gato con Andrés, y la transposición al animal de la voluptuosidad oscura que su ouñado, Andrés, provoca en el protagonista. Si lo hacemos con su consecuente, advertimos una sugerida aceptación consciente pero oculta, por parte de Andrés, del dudoso suceso de la noche anterior.

4.4.- Elementos del nivel morfo-sintáctico.

Vicente Huidobro, en su difundida "Arte Poética", dijo que "el adjetivo, cuando no da vida, mata" (184). En Hernández no hay adjetivo

que sobre o sea reemplazable, y sus combinaciones, sumamente acertadas, los cargan de un sentido totalmente nuevo, que da originalidad a la frase y a lo que ella expresa:

"La libertad y el ocio
(tiempo de vacaciones)
daban un brillo nuevo
a los acostumbrados rincones
de la casa.

Encerrado en mi cuarto la siesta transcurría
pecaminosa o triste, y aburrida" (185).

Notamos también en este ejemplo el uso particular e intencionado de las conjunciones "o" e "y", que influye en la expresividad del párrafo.

Otras veces la justeza del hallazgo del adjetivo es tal, que logra sintetizar con una palabra la médula de todo un cuento; es el caso del relato "El Viajero", cuyo tono central podría condensarse en el adjetivo "ambiguo". La atmósfera central del cuento narra en un clima nebuloso, la sensibilidad equívoca que el protagonista, miembro varón de una pareja de mellizos, experimenta con respecto de su hermana y su cuñado:

"Novio y padrino eran el mismo ángel ambiguo, desdoblado en una pareja de luminosos adolescentes" (186).

No sólo el adjetivo es usado con justeza, otros elementos como sustantivos, adverbios, etc., son piezas fundamentales que asignan la verdadera intención que la frase conlleva, sea ésta de crítica irónica:

"Abogados de almidón y efemérides" (187),

o de gracia ligera, como cuando la maestra Isabel —un personaje de "La culpa"—:

"intercalaba alevosamente una inmensa h en la palabra ahorro, que ellos, con ligereza, habían inoluido entre las 'fáciles'" (188).

4.5.- Elementos del nivel léxico-semántico.

La verosimilitud de lo narrado es conseguida por medio de un léxico con referencias deliberadas a la realidad. En vez de leer simplemente un diario, el personaje de ficción leyó "La Gaceta" (189) o "Caras y Caretas" (190); la máquina de coser es "una Singer" (191); el tren que toma para ir a Buenos Aires es "La Estrella del Norte" (192); la pantalla de cartón tiene "el retrato de Gardel" (193) y el equipo de fútbol es "San Lorenzo" (194). La referencia a este léxico concreto y propio de un país en un momento de su historia, colabora con la eficacía narrativa creando la apariencia de realidad.

Se evita con gran prudencia el atiborramiento de regionalismos y se los usa con mesura, para dar esa "tonada local", ambientar o caracterizar a un personaje, pero guardando siempre en la ficción las proporciones con la realidad. Los "opas", la "tusca", la "mazmorra" (195), el "caraoú", el "mate" (196), no abruman, ni tampoco despistan al lector no iniciado en este código, porque basta el contexto para asir su significado general, o porque conocerlo no es imprescindible para captar el sentido fundamental de la frase.

Entre los regionalismos incluimos también el uso frecuente del diminutivo, con el matiz semántico afectivo que conlleva en el norte del país:

el cielo estaba "limpito" (197);

las hormigas se comieron "la diamelita" (198).

4.6.- Observaciones sobre la lengua de la narración.

La prosa de Hernández tiene sus compases, cadencias e intensificaciones, según lo requiera el sujeto tratado, como por ejemplo, el uso de la conjunción "y" al comienzo de cada párrafo del texto en que se narra la partida en tren de la protagonista de La ciudad de los sueños, hacia la capital. Esta reiteración inicial da un ritmo de jadeo y aceleración creciente que imita la marcha del tren a la vez que sugiere la desazón expectante y en aumento del personaje ante la proximidad de lo eternamente soñado pero desconocido: "Y mi abuela... Y es casi la hora... Y el santo de Alfredo... Y el sombrero..." (199).

La búsqueda expresa de un lenguaje conversacional no excluye la recurrencia a uno más lírico cuando esto es una exigencia interna del pasaje. Hay momentos en que se logra una intensidad casi poética. En el párrafo siguiente, citado de "La intrusa", en el que el personaje narrador se refiere a la muerte de su abuela, la naturalidad de la expresión apoya la ternura y desolación del momento descrito creando un clima de lirismo:

"Una tarde la encontré sentada en una silla de la galería, con el rosario entre los dedos rígidos. Alcé en brazos su cuerpo liviano como un costurero de mimbre, lloré por esa muerte imaterial, casi traslúcida, que me había criado" (200).

4.7.- Conclusión.

En el estudio de los códigos lingüísticos de la narrativa de Hernández no hemos practicado un análisis exhaustivo sino que hemos señalado algunos elementos de cada nivel que valen como muestra o representación del resto. Tampoco hemos analizado con minucia las peculiaridades léxicas, fónicas, sintácticas, etc., de los códigos dialogísticos por-

que, al tratarse de la misma norma regional dinamizada en la ficción por los otros autores estudiados, caeríamos irremediabilmente en reiteraciones que hemos preferido evitar. Nos hemos detenido, sin embargo, en aquellas características de la lengua narrativa que particularizan el estilo de este autor y que dan originalidad al punto de vista y a las voces de sus personajes.

Como conclusión podemos repetir que el código dialogístico de Hernández dinamiza preferentemente los titubeos lingüísticos de la clase media y baja, su afectación, su cursilería, expuestos desde el candor o la asfixia como perspectiva idónea para sus exacerbados personajes.

Insistimos además en la destreza del autor para crear unos olimas, para hacer surgir atmósferas densas a partir del detalle. En ese idioma de lo sugerido, lo dicho cobra valor y sentido dentro del contexto de lo apenas insinuado por los silencios del texto, que completan la recreación de la ambivalente intimidad provinoiana. Y todo ese mundo y su trasmundo es nombrado, como opina Moyano,

"sin importaciones, con fidelidad, en su tonada natal, precisa y perfecta, incorporando a la geografía cultural del país un área postergada, en un idioma con olor a yuyos del monte y del mundo" (201).

Notas.

- (1) Varela Jácome, Benito y otros; Nuevas técnicas de análisis de textos, Madrid, Bruño, 1980, p. 12
- (2) Ver estos conceptos en: Varela Jácome, Benito y otros, Op. Cit, p. 36 a 38
- (3) Usamos los términos "historia" y "discurso" según la acepción que les da Todorov en "Las categorías del relato literario", en Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 157 y siguientes
- (4) Barthes, Roland; El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967, p. 38
- (5) Tizón, Héctor; "Encuesta de la literatura argentina contemporánea", para la revista Capítulo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, (aun in dita, enero 1983). En original facilitado por el autor
- (6) Marcellesi, Jean Baptiste y Gradin, Bernard; Introducción a la sociolingüística. La lingüística social, Madrid, Gredos, 1979, p. 42
- (7) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p. 170 - 171
- (8) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Buenos Aires, Castañeda, 1978, p. 86 - 87
- (9) Hernández, Juan José; El Inocente, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 30 - 31
- (10) Marcellesi, Jean Baptiste y otro; Op. Cit, p. 374
- (11) Ibidem, p. 251 a 280
- (12) Ibidem, p. 251
- (13) Ibidem, p. 274 y 266
- (14) Ibidem, p. 279
- (15) Ibidem, p. 268
- (16) Ibidem, p. 279
- (17) Conviene recordar que Marcellesi y Gradin se refieren al código elaborado en los siguientes términos: "emerge allí donde la cultura eleva el YO por encima del NOSOTROS, supone una mayor distancia entre los participantes en la comunicación, de ahí la necesidad de explicitar los principios y las operaciones, de separarse del contexto limitado de la experiencia personal por la utilización de un metalenguaje. Permite así la afirmación de la identidad y de la autonomía de la persona del hablante, de su reconocimiento por otro, de su papel de creador de significaciones. Por otra parte la explicitación de los principios y la utilización del metalenguaje permiten la revisión de esos principios y la innovación". Ibidem, p. 268
- (18) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 92
- (19) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 10
- (20) Barthes, Roland y otros; Análisis estructural del relato, Op. Cit, p. 21
- (21) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 189
- (22) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 13 y 14
- (23) Para el concepto de "código restringido" ver Marcellesi y Gradin, Op. Cit, p. 267 - 268

- (24) Tizón, Héctor; La casa y el viento y El viejo soldado, (inéditas hasta enero de 1983) son las novelas a que nos referimos.
- (25) Borello, Rodolfo A.; Habla y literatura en la Argentina. Cuadernos de Humanitas n°. 44. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1974, p. 54
- (26) Ibidem, p. 14
- (27) Marcellesi, Jean Baptiste y otros; Op. Cit, p. 16
- (28) Ibidem, p. 42
- (29) Ibidem, p. 274
- (30) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 187 - 188
- (31) Ibidem, p. 196 - 196
- (32) Tizón, Héctor; "Una huella minúscula y difusa", en Nueva estafeta, n°. 15, Madrid, Ministerio de Cultura, febrero 1980, p. 13
- (33) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Buenos Aires, Fabril, 1972, p. 104
- (34) Ibidem, p. 81
- (35) Las siguientes siglas corresponden a los diccionarios más usados en este capítulo del trabajo:
- (RA): Real Academia de la Lengua Española; Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Espasa-Calpe, 1970
- (COROMINAS): Corominas, Joan; Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Madrid, Gredos, 1976
- (DAM): Morinigo, Marcos; Diccionario de americanismos, Buenos Aires, Muchohnik, 1966
- (DAN): Neves, Alfredo N.; Diccionario de americanismos, Buenos Aires, Sopena Argentina, 1973
- (LARA): Lara, Jesús; Diccionario chibcha-castellano, castellano-chibcha, La Paz-Cochabamba, Los amigos del libro, 1971
- (LIRA): Lira, Jorge A.; Diccionario kkechua-español, Tucumán, Instituto de historia, lingüística y folklore, 1944
- (DQB): Bravo, Domingo A.; El quichua santiagueño, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1956
- (MIDD): Middendorf, Ernest W.; Gramática kashua, Madrid, Aguilar, 1970
- (GOB): Gobello, José; Diccionario lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usados en Buenos Aires, B. A., A. Peña Lillo, 1977
- (LUNF): Gobello, José; Lunfardía. Introducción al estudio del lenguaje porteño, Buenos Aires, Argos, 1953
- (DLA): Andrade, Juan Carlos y San Martín, Horacio; Del debute chamuyar canero, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1967
- (36) Los términos citados corresponden a: Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 11, 10, 117, 114, 144, 168 y 185 respectivamente
- (37) Tizón, Héctor; "Una huella minúscula y difusa", Op. Cit, p. 15 y 12 respectivamente
- (38) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, p. 10, 88, 86 y 86 respectivamente
- (39) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 120, 166, 24, 24 y 156 respectivamente

- (40) Tizón, Héctor; A un costado de los rielea, Méjico, Andrea, 1960, p. 41
- (41) Borello, Rodolfo A.; Op. Cit, p. 19
- (42) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 35,113 y 190 respectivamente
- (43) Selva, Juan; Evolución del habla, Buenos Aires, El Ateneo, 1944
- (44) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 205
- (45) Tizón, Héctor; La casa y el viento, (novela inédita), en originales del autor
- (46) García de Diego, Vicente; Manual de dialectología española, Madrid, I.C.H., 1946, p. 312 - 313
- (47) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 179
- (48) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit, p. 85
- (49) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 17
- (50) Ibidem, p. 16 y 11 respectivamente
- (51) Tizón, Héctor; "Los árboles", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº. 358, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, abril 1980, p. 24
- (52) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 80,131,111,156,167,176,161 y 166 respectivamente
- (53) Ibidem, p. 24,21,29,117,119 y 119 respectivamente
- (54) Ibidem, p. 168,111,118,173 y 166 respectivamente
- (55) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 174 - 175
- (56) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 27 y 132 respectivamente
- (57) Tizón, Héctor; La casa y el viento, Op. Cit,
- (58) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 172 y 168 respectivamente
- (59) Alonso, Amado; Estudios Lingüísticos. Temas Hispanoamericanos, Madrid, Gredos, 1961, p. 62
- (60) Tizón, Héctor; "Una huella minúscula y difusa", Op. Cit, p. 17
- (61) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p.19
- (62) Ibidem, p. 22
- (63) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 12
- (64) Ibidem, p. 90
- (65) Ibidem, p. 90 y 35 respectivamente
- (66) García de Diego, Vicente; Op. Cit, p. 313
- (67) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 205
- (68) García de Diego, Vicente; Op. Cit, p. 314
- (69) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p.104
- (70) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 99
- (71) García de Diego, Vicente; Op. Cit, p. 319
- (72) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 110,120,133,138,139,110 y 167 respectivamente
- (73) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit, p. 45,47,52 50,50 y 52 respectivamente
- (74) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 59,196 y 93 respectivamente
- (75) El Iniciador, Montevideo, 1 de septiembre de 1838. En cita de Borello, Rodolfo A.; Op. Cit, p. 18
- (76) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p.90
- (77) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit, p. 86
- (78) Para estos temas hemos consultado además de la bibliografía citada, apuntes de clase de la Profesora N.E. Donalde Miranrande, catedrática de la Universidad Nacional del Litoral (Argentina)

- (79) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 84
- (80) Tizón, Héctor; El jactancioso y la bella, Op. Cit, p. 84,89,85, respectivamente. Y en El traidor venerado, Op. Cit, p. 199
- (81) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 33,58,103,105, 146,147,148,151,176,192,200,201,217 respectivamente
- (82) Ibidem, p. 82,149,185 respectivamente
- (83) Ibidem; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 182
- (84) Ibidem; El jactancioso y la bella, Op. Cit, p. 84
- (85) Ibidem; El traidor venerado, Op. Cit, p. 164
- (86) Ibidem, p. 49
- (87) La versión española de los términos quechuas es muestra, pero aclaramos que para los cuatro primeros ejemplos hemos consultado el trabajo de: Vidal de Battini, Berta; La Argentina. Suma de geografía, Buenos Aires, Peuser
- (88) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 50,15,129,145 164,169 respectivamente
- (89) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 119,127,24,32,32,141,161,157,152 respectivamente
- (90) Ibidem, p. 17
- (91) Ibidem, p. 128
- (92) Ibidem, p. 81
- (93) Ibidem, p. 32
- (94) Ibidem; El jactancioso y la bella, Op. Cit, p. 48
- (95) Ibidem; El traidor venerado, Op. Cit, p. 93
- (96) Zamora Vicente, Alonso; Dialectología española, Madrid, Gredos, 1967
- (97) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 164
- (98) Ibidem, p. 180
- (99) Ibidem, p. 205
- (100) Ibidem, p. 209
- (101) Ibidem; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 168
- (102) Ibidem; "Una huella minúscula y difusa", Op. Cit, p. 15
- (103) Ibidem; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 64
- (104) Ibidem, p. 164
- (105) Ibidem, p. 167
- (106) Ibidem, p. 177
- (107) Ibidem; Fuego en Casabindo, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 33
- (108) Ibidem; "Una huella minúscula y difusa", Op. Cit, p. 15 y 17 respectivamente
- (109) Ibidem; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 164
- (110) Ibidem; El traidor venerado, Op. Cit, p. 175
- (111) Ibidem, p. 184,9,11,11,57,181,93,184,192 y 89 respectivamente
- (112) Ibidem; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 16
- (113) Ibidem; El jactancioso y la bella, Op. Cit, p. 87
- (114) Ibidem; "Una huella minúscula y difusa", Op. Cit, p. 12 y 11 respectivamente
- (115) Ibidem; El traidor venerado, Op. Cit, p. 52,104,163 respectivamente
- (116) Ibidem; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 134
- (117) Ibidem; "Una huella minúscula y difusa", Op. Cit, p. 11
- (118) Bravo Domingo; El quichua santiagueño, Op. Cit, p. 19 - 20
- (119) Ibidem, p. 20
- (120) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 35
- (121) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 105,177,136,119,184 respectivamente

- (122) Ibidem, p. 134
- (123) Ibidem; El traidor venerado, Op. Cit, p. 103
- (124) Middendorf, Ernest W.; Gramática keshua, Op. Cit, p. 43
- (125) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit, p. 157
- (126) Middendorf, Ernest W.; Op. Cit, p. 44
- (127) Ibidem, p. 44
- (128) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 201
- (129) Tizón, Héctor; El isotonioso y la bella, Op. Cit, p. 52
- (130) Ibidem, p. 50
- (131) Ibidem; El traidor venerado, Op. Cit, p. 18
- (132) Ibidem, p. 172, 91, 168 y 73 respectivamente
- (133) Alonso, Amado; Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos, Op. Cit, p. 62 - 63
- (134) Tizón, Héctor; "Enquesta de la literatura argentina contemporánea", Op. Cit.
- (135) Ibidem; El traidor venerado, Op. Cit, p. 16 a 18
- (136) Borello, Rodolfo A.; Op. Cit, p. 54
- (137) Realidad, marzo-abril, 1949. En cita de Borello, Rodolfo A.; Op. Cit, p. 55
- (138) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 125 (el subrayado es nuestro)
- (139) Borello, Rodolfo A.; Op. Cit, p. 56
- (140) "Lunfardo es el nombre con que, en la jerga delincuente, se designa al profesional del robo", escribe Gómez, Eusebio; en "La mala vida de Buenos Aires", Buenos Aires, 1908. En cita de: Gobello José; Lunfardía, Op. Cit, p. 9
- (141) Gobello, José; Lunfardía, Op. Cit, p. 9 y 12 respectivamente (en la segunda cita omitimos los ejemplos)
- (142) Ibidem, p. 31 a 34
- (143) Ibidem, p. 46 a 47
- (144) Ibidem, p. 54 a 58
- (145) Ibidem, p. 71 a 76
- (146) Ibidem, p. 86 a 92
- (147) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 86, 121, 63, 87, 127, 32, 39, 118, 110, 115, 115, 87, 125, 84, 26, 79, 110 y 10 respectivamente
- (148) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 87
- (149) Ibidem, p. 126
- (150) Ibidem, p. 89 - 90
- (151) Ibidem, p. 10 y 10 respectivamente
- (152) Ibidem, p. 112, 114, 115 y 115 respectivamente
- (153) Ibidem, p. 29
- (154) Ibidem, p. 77
- (155) Ibidem, p. 91
- (156) Ibidem, p. 80
- (157) Ibidem, p. 85 y 105 (primer y tercer ejemplo respectivamente). Y Tizón, Héctor; El traidor venerado, Op. Cit, p. 12 (segundo ejemplo)
- (158) Ibidem, p. 79
- (159) Ibidem, p. 20
- (160) Ibidem, p. 13 y 14
- (161) Varela Jacome, Benito y otros; Op. Cit, p. 50
- (162) Ibidem, p. 36 a 38
- (163) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Op. Cit, p. 81
- (164) Ibidem, p. 126

- (165) Borello, Rodolfo A.; Op. Cit, p. 137
- (166) Suárez, Jorge A.; "El problema de la corrección lingüística", Cátedra y vida, n°. 55, Buenos Aires, mayo-junio, 1965 p. 8 a 17
- (167) "Encuesta de la literatura argentina contemporánea", Capítulo: "La historia de la literatura argentina", n°. 140, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 298
- (168) Peltzer, Federico; "Lo oallado y lo dicho", Clarín, Cultura y nación, Buenos Aires, 4-agosto-1977, p. 7
- (169) Omil, Alba y Piérola, Raúl; El cuento y sus olaves, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 54
- (170) Moyano, Daniel; "Los exilios de Juan José Hernández", prólogo a Hernández, J.J.; "La señorita Estrella" y otros cuentos, Centro Editor de América Latina, 1982, p. III
- (171) Peltzer, Federico; Op. Cit, p. 7
- (172) Hernández, Juan José; La ciudad de los sueños, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 14
- (173) Hernández, Juan José; El Inocente, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 7
- (174) Ibidem, p. 178
- (175) Ibidem, p. 46
- (176) Omil, Alba y Piérola, Raúl; Op. Cit, p. 56
- (177) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 99
- (178) Omil, Alba y Piérola, Raúl; Op. Cit, p. 55
- (179) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 54
- (180) Ibidem, p. 130
- (181) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 44
- (182) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 46
- (183) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 34
- (184) Huidobro, Vicente; Poesía y Prosa, Madrid, Aguilar, 1957, p. 78
- (185) Hernández, Juan José; Otro verano, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 15 y 16
- (186) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 32
- (187) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 7
- (188) Hernández, Juan José; La favorita, Op. Cit, p. 12
- (189) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 43
- (190) Ibidem, p. 61
- (191) Ibidem, p. 53
- (192) Ibidem, p. 43
- (193) Ibidem, p. 45
- (194) Ibidem, p. 43
- (195) Ibidem, p. 179
- (196) Ibidem, p. 181
- (197) Ibidem, p. 37
- (198) Ibidem, p. 38
- (199) Hernández, Juan José; La ciudad de los sueños, Op. Cit, p. 66 a 74
- (200) Hernández, Juan José; El Inocente, Op. Cit, p. 131
- (201) Moyano, Daniel; "Los exilios de Juan José Hernández", Op. Cit, p. V

446

CAPITULO VI

CONCLUSIONES

1. Punto de partida y punto final.

En nuestro estudio sobre la narrativa del noroeste argentino hemos partido de una apreciación a priori: suponer que existe una literatura regional, de la que serían representativos los autores inolvidos en nuestro trabajo; y de una hipótesis, a primera vista más bien geográfica que literaria, sustentada por el hecho de que el noroeste constituye indudablemente una de las "regiones naturales" del país.

El análisis del "corpus" narrativo seleccionado demuestra como corollario final que el concepto de literatura regional tiene vigencia; pero no en cuanto a la inexacta clasificación que opone literatura regional a nacional y universal sucesivamente, en una gradación valorativa que subestima lo regional al confundirlo con un pintoresquismo superficial y tópico, sino en cuanto a que representa, por un lado, una peculiar composición del mundo dinamizado en la ficción y, por otro, al lenguaje con que se la recrea.

Desde estos dos parámetros la literatura regional tiene sentido y entidad porque reconstruye en la ficción un noroeste postergado, desde una perspectiva propia que incluye crítica y afectividad, y con una lengua con acento local capaz de recrear los mundos y trasmundos, el habla y los sobreentendidos de una comunidad.

En el caso de los tres escritores estudiados -Juan José Hernández, de Tucumán; Carlos Hugo Aparicio, de Salta; y Héctor Tizón, de Jujuy-, son evidentes las diferencias que los individualizan y que tienen que ver con la selección, la afinidad y el idiolecto personal de cada uno; pero existen también lazos intrínsecos, un fondo compartido, que los identifica como partícipes de un ámbito geo-cultural y socio-lingüístico común, cuyas formas culturales profundas (sociales, económicas, étnicas, mif

ticas, simbólicas, léxicas, etc.) afloran o subyacen en las obras de ficción.

A partir de un mismo cerco de realidad, los acentos particularizantes se centran en la selección de las áreas dinamizadas por cada autor y en la forma de recrearlas. Hay, sin embargo, entre los tres escritores un parentesco en la manera de mirar y de entender ese micro-mundo regional, con lucidez crítica a la vez que con afectividad.

2. Conclusiones comparadas, por niveles.

Una vez esbozadas las coincidencias y divergencias nos parece de interés un estudio comparado de las conclusiones que permita hacer una valoración crítica particularizada a la vez que ajustada al conjunto.

Al cotejar las conclusiones sobre las obras seleccionadas como representativas de la narrativa del noroeste nos parece oportuno ocuparnos de las similitudes y diferencias en los distintos planos del análisis: el nivel contextual, los modelos simbólicos, el gesto social, las acciones y acontecimientos, la dinámica de los agentes y pacientes de los relatos en los procesos agenciales, así como el nivel técnico-estilístico y los códigos lingüísticos de cada escritor.

2.1.- Contextos.

En el nivel contextual hemos observado que de la realidad referencial del noroeste argentino cada autor selecciona, de acuerdo con su conocimiento y su afinidad, aquellas áreas sociales y geo-culturales que dinamiza en la ficción.

2.1. 1.- Contexto espacial.

Tizón prefiere el campo y los pueblitos de tierras altas, el espacio desolado de la Puna y algunas franjas rurales de los valles intermedios de la provincia de Jujuy. Cuando alguno de los relatos se sitúa en la ciudad provinciana, o en la zona baja y tropical de los ingenios azucareros, se trata de una elección esporádica que sirve para marcar un contraste con el espacio rural, frío y devastado que predomina en su narrativa.

Hernández y Aparicio por su parte, aunque no rechazan la temática rural, fronteriza a los límites de la reducida ciudad de provincia (v.g. "Como si estuvieras jugando" en Hernández, y "Los bultos" en Aparicio), prefieren ambos el ámbito urbano.

Juan José Hernández elige los patios sombreados, los recónditos fondos de las casas con plantas exuberantes y lujuriosas, las salas enfundadas o los altillos secretos y el ambiente agobiante del calor de Tucumán. Estos son los escenarios escogidos por el autor para situar los dramas íntimos e inconfesos de sus personajes, tan asfixiantes como el bochornoso clima subtropical y tan ocultos como los recogidos interiores de las casas, siempre protegidas de la mirada exterior.

Aparicio recrea el ambiente postergado y mísero del suburbio provinciano, a medio camino entre la ciudad y el campo, sin sus ventajas y con los defectos de ambos, de alienación, acostumbramiento y pobreza.

La precariedad de las viviendas, al contrario que en los sólidos y ocultos interiores de Hernández, hace que la gente viva expuesta, que no tenga intimidad, por lo que sus tragedias son públicas, casi "teatrales", como las define el propio autor.

Si bien, por oposición a los otros barrios constitutivos de la ciudad, el suburbio se distingue como un perfil unitivo, las obras de Aparicio se encargan de señalar una variada gama de diferencias internas. Dentro de un orden generalizado de pobreza existe una estratificación social en concordancia con el tipo, calidad y dimensiones de la vivienda, y con su ubicación dentro del contexto geográfico del arrabal. La proximidad del asfalto o de la luz eléctrica, así como la solidez de los materiales de la construcción, demuestran, por ejemplo, el "status" elevado, relativo-ambiente, de sus habitantes.

Este medio paupérrimo está también caracterizado por la sobrevaloración que en él se hace de los objetos, de los mínimos enseres cotidianos, debida justamente a su carencia, y que, como opina Lafforgue, "aparecen como acuciantes prolongaciones humanas, que contribuyen a crear un clima opresivo, trágico, patético" (1).

2.1. 2.- Contexto socio-cultural.

A estos tres contextos espaciales corresponden en las obras otros tantos ambientes socio-culturales concomitantes.

En la narrativa de Tizón, el ámbito rural de la desolada Puna y de los valles intermedios aloja una población fantasmal de hombres ensimismados y de muertos. Marginados de la historia, refugiados en la memoria de un pasado esplendor irrecuperable, conservan las tradiciones indígenas regidas por una lógica, una axiología, una concepción del mundo y del hombre diferentes de la occidental, con la que, sin embargo, conviven.

El choque cultural entre el mundo mítico y el occidental, los ele-

mentos impuestos por la cultura dominante -pocos-, los no interiorizados o rechazados, por una fidelidad al antiguo orden, el orgullo y la desolación de un pueblo consciente de su destino de extinción, son, entre otros, los rasgos esenciales de la dinámica sociocultural de las obras de este escritor.

En Hernández el espacio cerrado de la ciudad de provincia con sus falsos prestigios, sus pequesísimos, su austeridad o su cursilería, son el escenario de ocultos dramas familiares y frustraciones personales de los agentes que, asfixiados por los prejuicios, intentan, desde el delirio, un gesto liberador.

En los cuentos de Aparicio el marginado cinturón suburbano de la provincia pobre alberga a los parias de una sociedad estancada a la vez que colonizada. La desprotección económica y social se agrava con el desvalimiento cultural que debilita la identidad y desprotege aún más a esas frágiles criaturas. Presas fáciles de la alienación más devastadora, los habitantes del suburbio incorporan modelos sociales y necesidades absolutamente enajenantes, y, en su ignorancia, son capaces de degradarse, hacer el ridículo o hipotecar la vida por conseguirlos (v.g. el padre violento y mezquino que oculta a sus hijos los cochecitos de juguete, en el cuento "Puerta con tranco"; o la familia del cuento "La máquina" que, aunque apenas sobrevive, debe pagar las cuotas del televisor que compró a pesar de no tener luz eléctrica). Por otra parte ese medio hostil no les permite salida porque el acuciante problema de la subsistencia acapara todas sus energías y desvelos.

2.1. 3.- Oposición entre Norte y Sur: una constante.

En las conclusiones antes expuestas han sido claramente delimitados los contextos espaciales y socio-culturales dinamizados por cada autor. Sin embargo las marcadas diferencias entre los ámbitos seleccionados por cada uno quedan reducidas a matices frente al gran contraste espacio-cultural que supone, en los tres, la oposición entre Norte y Sur, entre la provincia y Buenos Aires.

Frente a un Sur cosmopolita y despersonalizado, poblado por inmigrantes y "mercaderes", para Tizón el Norte significa raíces, arraigo, identidad:

"Mi padre decía que la gente debe vivir y morir en el lugar en que nació. El abuelo de su abuelo fundó este pueblo y construyó la iglesia, antes, cuando habían caballos y se criaban al aire libre" (2).

Pero el Norte es también sinónimo de inmolación porque, de distintas maneras, quedarse o irse significa morir. El que se queda está condenado a la soledad que va secando el alma porque debe vivir en pueblos deshabitados, -"con más casas que gentes"- y sin jóvenes, y procurarse el sustento de una tierra yerma y de una naturaleza avara o muerta.

El destino del que emigra al Sur en busca de mejores condiciones laborales tampoco es promisorio, porque cambiará trabajo por identidad y dignidad; "perderá la voz y el color..." -según escribe el propio autor-, "pasará de Señor a sirviente, tal es la maldición del desterrado".

La relación de Hernández con el terruño también es contradictoria y ambivalente. Significa, por un lado, la única patria verdadera, el pa

raíso de la pérdida infancia, el seno acogedor pero irrecuperable de la "madre-tierra". Pero también, y por sobre todo, la provincia es el infierno, la ciudad asfixiante de la mediocridad, los prejuicios, las represiones; la de la calma aparente porque tras de sus cancelas y sus visillos esconde frustraciones y dramas.

"...irnos de esta ciudad horrorosa", es el anhelo confeso del personaje de "El viajero", y el deseo secreto de tantos otros que, como Magtilde, suspiran por Buenos Aires: La ciudad de los sueños.

El sur tiene sentido como sueño, como meta anhelada de la huida, porque se lo imagina libre, abierto, culto y feliz. Pero en la práctica la esperanza se derrumba ante la dureza de una ciudad que no redime sino que por el contrario margina o vulgariza a "los cabecitas negras" del interior.

En las obras de Hernández el Sur es, más que el Buenos Aires real, la infinita posibilidad, el refugio ideal para no claudicar y mantener despierta la lucha por la vida.

Los personajes de Aparicio, solicitados por las necesidades urgentes de la subsistencia, no llegan ni a plantearse la relación con un lugar que, de manera inmediata, les es hostil. Sus apetencias se reducen a lo más cercano y posible: consolidar un nivel dentro del propio arrabal o, en el mejor de los casos, poder construir "las dos piezas de material en el lote propio". El mudarse hacia el centro o conseguir la adjudicación de una casa seriada en los barrios suburbanos de protección oficial, colma y sobrepasa todas las aspiraciones:

"...nos entregaron la casa (...) es en el barrio "La Aparición" (...) otros se quejan de que son muy reducidas pero yo estoy loca de contenta acostumbrada a darme vuelta en una pieza cuatro por cuatro..." (3).

En este contexto de apremios inmediatos el Sur resulta un perfil borroso y ajeno que sólo tiene cabida en la fantasía de algunos personajes. Así es como el joven lustrabotas, agente narrador de "El último modelo", piensa que con el coche flamante de la rifa podrá llegar, si quiere, hasta Buenos Aires, ciudad que, desde su ignorancia y alienación, sólo significa el deber ser tópico de todo proyecto de viaje desde el interior.

Por otra parte este incógnito Sur se corporifica también en las estaciones del ferrocarril, como la puerta abierta -aunque nunca franqueada- hacia otros horizontes menos inhóspitos.

2.2.- Modelos simbólicos.

2.2. 1.- El tren: un símbolo compartido.

Dentro de la compleja relación entre las significaciones profundas del Norte y el Sur, el ferrocarril y su contexto -la estación, las vías, el terraplén, la maquinaria de hierro- constituyen un símbolo determinante en la narrativa de los escritores seleccionados.

La doble dirección de ida y vuelta en la marcha del tren requiere, en las obras de Tizón, una interpretación compleja. Por una parte significa una penetración, hecho que tiene a su vez una valoración contradictoria: positiva, en cuanto que lleva vida, aires renovados, noticias de la época, a ese rincón aislado de la historia, ensimismado y agónico; pero negativa en cuanto que esa penetración significa también contaminación de una civilización austera de gente pobre, orgullosa y "sin envidias", por los valores mercantilistas, vulgares y masificados del mundo moderno. Por otra parte, en su recorrido de vuelta, el tren succiona las vidas

jóvenes hacia el Sur con la consecuente despoblación y extinción de la Puna.

En Hernández y en Aparicio el tren simboliza la objetivación de una esperanza. En el primero, su existencia real justifica los anhelos de partida de los asfixiados personajes, vuelve factible el viaje deseado, el abandono de esa ciudad que los sofoca; aunque, como apuntamos, se trata más de una huida psicológica que real.

En Aparicio la estación en sí, más que el ferrocarril, es una especie de último resguardo pendiente, al que en la práctica nunca se acudiría, pero que existe como posibilidad abierta hacia otros horizontes cuando el cerco del arrabal se vuelve aún más insoportable. Por otra parte la "Estación" (significativamente escrita siempre con mayúscula) es una suerte de lugar sagrado, a medio camino entre el templo y el antro, en el que encuentra acogida el más variado tráfico urbano marginal.

2.2. 2.- Otras simbologías.

Aparte del tren y de algún otro elemento común, el universo simbólico de cada uno de los autores estudiados es decididamente diferenciado.

En Tizón, los mitos indígenas y la simbología bíblica, principales modelos simbólicos de sus obras, juegan, se oponen o entretajan con otros elementos del acervo cultural universal y con algunos préstamos de la literatura clásica grecolatina.

La heterogeneidad de la simbología tiene, sin embargo, una articulación común que le permite funcionar no sólo armónicamente sino imbricar los distintos modelos, completándose y potenciándose unos con otros.

Ese vértice lo constituye el referente arcaico al que aluden todas ellas y que tiene vigencia en el universo detenido y rural de la Puna:

"Esta tierra no está madura para el Nuevo Testamento... Esta es la tierra del Pentateuco..." (4).

Toda esta simbología sitúa al puneño y a sus valores como sobrevivientes de otra era, contemporáneos de Ulises o Targitaos, partícipes de las concepciones incaicas y aptos para entender un lenguaje profético y apocalíptico. Y por lo tanto también totalmente negados para la vida "vertiginosa" del mundo moderno identificado con el Sur, que es lo otro, lo ajeno, lo distinto.

En la prosa de Hernández los modelos simbólicos se reducen, como sus climas, a la ambivalente intimidad cotidiana. Objetos triviales, relacionados por la condición de aludir a un espacio exuberante y tórrido, son elegidos por el autor para simbolizar lo carnoso y sensual, la voluptuosidad o el candor, la crueldad o la ternura. Aparecen con frecuencia los insectos repulsivos o dañinos (una cucaracha con medio cuerpo reventado en "El disfraz", los gusanos en "La favorita", las hormigas en "Lord Nelson", etc.), el perfume insistente de los jazmines y la pulposa magnolia, los helechos en los patios sombreados y las siestas bochornosas, el caramelo de miel que sella una complicidad o los dulces empalagosos que compensan frustraciones, los azahares y las naranjas del Tucumán de la infancia, y una larga lista que alude siempre a ambigüedades secretas, sensualidad y desmesura.

En Aparicio la simbología es más limitada. Acordes con el grupo social postergado al que pertenecen los objetos representan alienación

o carencias.

Los míseros enseres (la palangana desconocida sobre el cajón de cerveza, el brasero de latón, los cubiertos gastados) y el valor exagerado que tienen para sus propietarios, son, en su gran variedad, símbolos monotemáticos de la estrechez y las privaciones.

El contraste entre los objetos tópicos del consumo (el televisor, el tocadiscos, el ropero con espejo) y las miserables pertenencias, indica el grado de alienación de unos seres cuya marginación cultural los desprotege frente al avasallante consumismo. El coche "último modelo" y el rancho de arpillera son símbolos de las enormes diferencias socioeconómicas y de la imposible conciliación entre los niveles representados por ellos.

2.3.- Proceso agencial.

Al estudiar este proceso en la literatura seleccionada, hemos tratado de establecer el "gestus" social de los grupos escogidos por cada autor, y la dinámica de los agentes y pacientes de sus relatos, así como también la naturaleza de las acciones o acontecimientos en que esos agentes se comprometen, y que conforman el entramado secuencial y funcional de los cuentos.

2.3. 1.- La marginación: gesto social dominante.

A través de los análisis practicados hemos podido deducir que la marginación es el gesto social dominante en los respectivos procesos agenciales de las tres obras estudiadas.

La literatura del noroeste, a imagen y semejanza del cerco de la realidad referencial, instaura su universo narrativo en áreas de frontera, excéntricas, marginadas. Como partícipes de esta constante general los grupos sociales dinamizados por cada autor sufren, cada uno en su nivel, una forma peculiar de marginación: los puneños discriminados del país, en Tizón; los provincianos marginados de la capital, en Hernández; los parias relegados en la propia ciudad de provincia, en Aparicio.

Discriminado de su época y del espacio nacional, el altiplano puneño recreado por Tizón vive en un tiempo mítico y en un espacio cerrado. Incomunicado del resto del país y ajeno a la dinámica contemporánea, el puneño sobrevive, estoicamente resignado a su destino de extinción.

Los personajes de Hernández soportan, por su parte, la mediocridad y el tedio de una provincia postergada frente al abanico de posibilidades, reales o soñadas, que ofrece Buenos Aires. Marginados de la libertad, de la cultura, y de todo lo que significa la ciudad de los sueños, deben someterse a las normas de la sociedad provinciana, o aceptar el riesgo, la discriminación y hasta el delirio, para no claudicar, para mantener vivo el ademán liberador.

El proletariado del suburbio de la provincia pobre, en los cuentos de Aparicio, sufre, en primer término, la postergación general de su región con respecto del Río de la Plata y la pampa húmeda, centros de la riqueza del país, y en segundo lugar, la marginación con respecto de la propia ciudad que habita. Discriminados desde un principio del magro desarrollo socio-económico de su medio, estos parias tienen además una grave marginación cultural que los convierte en víctimas desva-

lidas del mundo alienante de la propaganda y del consumo, que se les ofrece pero al que no tienen acceso.

2.3. 2.- La búsqueda de identidad: función principal.

Al analizar las unidades narrativas de los procesos de mejoramiento o degradación en los que participan los agentes del relato hemos observado que tanto a nivel individual como grupal, la búsqueda de identidad es una función constante en las obras estudiadas. No olvidamos que, por otra parte, es característica sociológica del país, señalada por muchos autores, y observada también en el resto de hispanoamérica.

Al abordar el problema de la identidad fue necesario recordar que históricamente el noroeste argentino ha sido un lugar de tránsito y que sigue siendo zona de frontera. Su situación geopolítica lo convierte en punto de articulación entre la América indígena de la región andina y el cosmopolita y europeizante Río de la Plata. Estos dos polos de influencia y atracción, resumidos en las significaciones opuestas de Norte y Sur, determinan la esquizofrenia o la riqueza (según se vea) de lo que los antropólogos definen como un área de ocultura.

Una lógica indígena y un austero ritmo colonial conviven en el noroeste con los ecos de las ofertas avasallantes y vertiginosas del mundo moderno del consumismo y del confort.

Solicitados por estos polos antagónicos los distintos grupos socioculturales de la región padecen una falta o una pérdida de identidad al no haber podido (porque la tarea necesita tiempo) asimilar, integrar e interiorizar armónicamente las diferencias:

"...este país que aún no acierta a descubrir de qué lado están los propios y los ajenos, el alba, la oscuridad" (5).

Si bien la búsqueda de identidad se da en los tres autores seleccionados, en cada uno supone una dirección temporal y un resultado diferentes. En el "corpus" narrativo de Tizón esta función cardinal se realiza como recuperación retrospectiva de una identidad perdida. En Hernández, por el contrario, como una prospección hacia un futuro idealizado al que se exige esa identidad. En Aparicio, por su parte, se da como internación en el endeble presente al borde de la aniquilación, para encontrar y asumir la propia condición.

En el micromundo narrativo de Tizón, ante un presente agónico y un futuro de extinción, el personaje se vuelve hacia el pasado, se busca a sí mismo en sus ancestros, en sus muertos, en los tiempos idos de un remoto esplendor. La búsqueda de identidad se convierte entonces en un viaje hacia el pretérito y sólo se recupera esa identidad perdida en el recuerdo.

"Vivir es recordar", es la afirmación reiterada por los personajes de Tizón al incorporar este postulado hegeliano, que el propio autor subraya en alguna entrevista (6). En su última novela, aún inédita, aparece como tabla de salvación que da sentido a la vida del agente narrador y justifica su deambular sonámbulo de hombre solo y desasido:

"Siento que a medida que avanza agosto el sol y mi vida disminuyen pero mis sueños se agrandan llenos (...) de todo aquello a lo que debo las ganas de salvarme, de seguir viviendo para recordar" (7).

El ejecutor de esa función cardinal de recuperación ideal de la identidad (en el recuerdo, y no en la realidad) es, en la narrativa de Tizón, un agente colectivo, un actante cubierto por actores anónimos, encarnado en la agónica comunidad puneña actual.

En Juan José Hernández, en cambio, la dinámica funcional se realiza a nivel personal, aunque lógicamente el condicionamiento social es definitivo.

Los íntimos conflictos psicológicos que mueven a los desquiciados personajes hacen que la búsqueda de identidad funcione con mayor énfasis a nivel individual. Encontramos desde el caso límite del agente de "El viajero", que se busca en sus familiares próximos y añora desligarse de su otro "yo" conflictuado cercenando su personalidad, hasta las heroínas rebeldes que, como Matilde o Mabel, emprenden un transtierro geográfico con la esperanza de encontrarse consigo mismas.

Cada uno de los personajes de Hernández es un expulsado del paraíso que persigue, si no la felicidad -imposible en un mundo condonado de antemano-, al menos su apariencia. Anhelan obsesivamente algo que ellos no son pero que querrían ser, aquello que la provincia no les puede dar pero que tampoco encuentran fuera de ella.

Desterrados de un contradictorio terruño que los agobia pero que es también el único punto de referencia vital, los personajes de Hernández buscan su razón de existir en la lucha para no claudicar. En esa búsqueda muchas veces atroz o aberrante, hallan la justificación ante sí mismos, a pesar de la condena de la sociedad.

En la narrativa de Aparicio esta búsqueda funciona tanto a nivel personal como social. En el plano individual se alcanza una identidad auténtica, admirablemente expresada en el cuento "La búsqueda", aunque

ello consista en asumirse como mendigo, como último peldaño de la pirámide social.

En varios cuentos (v.g. "Los bultos", "La búsqueda", "La pila de ladrillos", "Los pasos"), luego de una búsqueda desorientada, fallida, sin certezas, el agente narrador se encuentra a sí mismo donde parecía esconderse una acechanza o un peligro. De este comportamiento constante, deducimos que el primer paso hacia el desarrollo de las personalidades débiles e inseguras del arrabal, está en el conocimiento exacto de sí mismas, en la asunción -sin sueños inalcanzables- de la propia condición de miseria y marginación.

Esta apetencia de identidad, además de comportar un anhelo individual, se detecta también como la expectativa colectiva de un grupo que vive al borde de la aniquilación, sostenido sólo por su instinto de conservación.

2.3. 3.- Agentes y pacientes de los relatos.

Al considerar a los sujetos de los relatos, no en cuanto seres si no en cuanto participantes, hemos observado tres categorías agenciales, que representan a cada uno de los "corpus" analizados.

En Héctor Tizón predomina el hombre mítico, el actante plural encarnado en actores anónimos, que vuelve protagonista a toda una comunidad. En Hernández, por su parte, prima el agente individual marcadamente conflictuado. No ocurre lo mismo con los de Aparicio, a quienes la endeble identidad personal y grupal impide que los cargue la psicología.

El agente representativo de la obra de Tizón, sombra o fantasma, ensimismado en sus recuerdos, encarna al hombre mítico, resignado ante "el sinremedio" y "la forzosidad", fiel a los valores antiguos, no utilitarios, y que antepone "la honra a la prosperidad" (8). Es el hombre sedentario y arraigado que quiere quedarse en su tierra pero al que el medio desolado expulsa y obliga a emigrar.

El agente de Hernández, por el contrario, es el individuo escéptico y desencantado que, convencido de que el mundo está condenado de antemano, busca a cualquier precio el placer, la abundancia, la apariencia de felicidad:

"Apartaré de mi vida la palabra decencia que me condena a la mediocridad y la pobreza (...) Yo quiero los bienes de la abundancia y del amor aquí y ahora. Y lucharé para lograrlos con todo el odio de que es capaz mi corazón" (9).

Está personificado sobre todo por mujeres rebeldes que no se resignan y que intentan, como pueden, el gesto liberador. Culpan de sus frustraciones a la mediocridad y el tedio provincianos y sueñan con el destierro como única liberación. Pero, al contrario de lo que ocurre a los personajes de Tizón, el medio las retiene y no las deja partir.

En la obra de Aparicio el agente colectivo es el suburbio, degradado en retazos humanos, en débiles criaturas al borde de la aniquilación, que sólo toman cuerpo y entidad en las situaciones límites a que las lleva la lucha cotidiana por la acuciante necesidad.

En este medio también se destaca la mujer como personaje complejo, fuerte y sometido, que soporta todas las discriminaciones, inclusive la del hombre de la casa, generalmente mediocre y violento, al que, no

obstante, se subordina. Dentro de las carencias más primarias el hombre puede, al menos, mantener la dignidad que ella, desvalida y subestimada, no tiene derecho a conservar.

2.4.- Recursos técnico-estilísticos.

Estos escritores del noroeste argentino, enraizados e identificados con la problemática regional, son sin embargo hombres de su época, alertas conocedores de la renovación técnica de la narrativa de nuestro siglo. La literatura de Faulkner, Dos Passos, Huxley, Joyce, etc., y la nueva novela hispanoamericana, son puntos de referencia necesarios para juzgar sus obras. Antecedentes de la narrativa de Tizón, Hernández y Aparicio son, respectivamente, los climas y el estilo de Rulfo, la observación minuciosa de Proust, y la presencia del "escueto Hemingway de los primeros años conocedor del recortado rincón que habita" (10), así como también se reconoce en los tres la depuración del lenguaje practicada por Borges.

Los aportes de la literatura de la época, que estos escritores han sabido asimilar y renovar, se centran en un manejo acertado de la técnica en sus distintos niveles: el dinamismo del punto de vista de la narración, la ruptura de la secuencia temporal, la variedad y complejidad de los diseños estructurales, el juego entre la subjetividad y objetividad de los modos del relato, y, en el nivel lingüístico, la invasión de oralidad que caracteriza a la literatura actual, el predominio de los "códigos restringidos" o voces de los personajes, sobre la lengua del narrador extrínseco. Este recurso fundamental ha sido rigurosamente empleado por nuestros autores en la caracterización de los agentes y las

acciones de los relatos y en la reconstrucción de un mundo particular.

2.4. 1.- La temporalidad.

Del estudio comparado de la temporalidad en los narradores del noroeste deducimos que, a nivel de "la historia", el manejo del tiempo tiene direcciones prioritarias y distintas, concordantes con los contextos socio-culturales elegidos por cada uno.

En la obra de Tizón, la mirada se dirige hacia un pasado que significa tanto el remoto e irre recuperable esplendor indígena como el posterior apogeo colonial situado, como vimos, en el siglo XVIII, definido como "el siglo de oro" de la región.

El tiempo protagónico de la narrativa es, en consecuencia, el pretérito, que rescata retrospectivamente lo ido por medio del recuerdo.

En la narrativa de Hernández la mirada se dirige hacia el futuro, hacia un porvenir idealizado y soñado, como recurso para no sucumbir a las frustraciones del presente. También hay, por otra parte, movimientos retrospectivos para recuperar el paraíso perdido de la infancia.

En el suburbio marginado reconstruido por Aparicio, la obsesión por el presente imperioso, por el aquí y el ahora de la subsistencia, impide cualquier proyección hacia un antes o un después. Sólo existe la absorbente inmediatez del presente.

A "nivel del discurso", la pluridimensionalidad del tiempo natural se logra por medio de varios recursos narrativos entre los que sobresalen las anticipaciones y retrosecciones, los movimientos estructuran-

tes que cortan e intercalan distintos momentos de la historia en la línea unidireccional del discurso para crear la impresión del tiempo real, las elipsis temporales y las narraciones sumarias, los contrapuntos que oponen la temporalidad cronológica a la psicología de la excitación o de la angustia y que retardan o aceleran el tiempo de la ficción.

Nuestros escritores en sus relatos manejan con destreza los procedimientos y recursos temporales y usan la ruptura de la secuencia temporal con fines estéticos.

2.4. 2.- El punto de vista de la narración.

El papel de cronista que se auto-adjudica Tizón, y que es base de su estilo, lo hace preferir un narrador-testigo que toma distancia para croniciar una extinción, para escribir, como afirma uno de los personajes,

"...la historia de esta tierra, la verdadera historia, la de su oscuridad y su derrota" (11).

Desde un punto de vista formulario o de enmarque el narrador transmite lo que presenció alguna vez o lo que simplemente le contaron, leyó en algún viejo folio o recogió de los imprecisos decires populares y anónimos. Este enmarque mediatizante no es sino un sabio artilugio para simular objetividad y distancia en aquello que es total o parcialmente inventado y subjetivo.

Tizón prefiere en sus relatos el punto de vista marginal de agentes anónimos o desprestigiados y lo usa como recurso eficaz para debili-

tar la veracidad de la historia y recrear de esta forma la ambigüedad de los hechos, el equívoco de la realidad.

El manejo peculiar del punto de vista de la narración es definitorio de la prosa de matices, insinuaciones y complicidades, característica de Juan José Hernández.

Sus temas obsesivos son expuestos desde la asfixia interior del personaje que, inconsciente de su situación de víctima, cuenta los hechos con aparente naturalidad. Desde una perspectiva ingenua el agente del relato narra con candor la periferia, aparentemente trivial, de submundos sociales y de laberintos psico-sexuales, en los que ese cándido testigo está generalmente involucrado.

En Aparicio, por su parte, el punto de vista de la narración, encarnado siempre en uno de los personajes, se enriquece por la permanente perforación de las voces de los otros agentes que, reales o recuperadas por la memoria del narrador, cortan bruscamente su discurso y se intercalan en él. Este recurso crea el ritmo entrecortado de ansiedad y agitación que acompaña el aliento interior de los expectantes personajes.

2.4. 3.- Estructura.

En el análisis de este nivel ha sido señalada la estrecha relación que existe entre el manejo de la temporalidad y los diseños estructurales de los cuentos. Se ha observado además que el escritor no trata de recuperar en la ficción la linealidad del tiempo natural porque utiliza la deformación temporal con fines estéticos. De estos considerandos re-

sulta que el orden, la disposición y las combinaciones de los acontecimientos —o sea el andamiaje estructural— son fundamentales en la significación y en la factura de cada cuento.

Al estudiar las estructuras de los cuentos de Tizón nos ha sorprendido la diversidad y complejidad de los diseños. Esta riqueza, como vimos, está reclamada por la conflictividad agencial que se traduce en proliferación de acciones combinadas en complicadas relaciones. Los agentes actúan en distintos frentes y crean situaciones ambiguas y plurales, los acontecimientos se multiplican y las acciones se entrecruzan. Toda esta complejidad se asienta en la variedad de diseños que ensaya el autor y que van desde los más recurrentes, como el rectilíneo y el circular, hasta los más elaborados, como los trípticos articulados, trenzas, empalmes, duplicación interior, etc. y toda la gama de sus múltiples combinaciones.

En la cuentística de Hernández y de Aparicio no son menos ricos los patrones estructurales. Simples o labrados, los diseños nunca son gratuitos ni productos del alarde técnico, sino que responden a la necesidad intrínseca de cada relato y están de acuerdo con un orden estético.

De la oportunidad de su elección con respecto a los otros elementos significativos resulta la eficacia narrativa de los cuentos que, múltiples en significantes, ofrecen varias y distintas posibilidades de lectura.

El estudio detallado de los diseños estructurales así como el de los demás recursos técnicos empleados por nuestros narradores, nos permite concluir que, además de una factura elaborada y cuidada con minuciosidad, hay una verdadera voluntad de disimular el virtuosismo en el entran-

mado para conseguir que el resultado -o sea la narración- aparezca simple y directo, sin artilugios de superficie que lo distraigan de su primera condición de narrar, de contar algo.

2.5.- Plano lingüístico.

No vamos a abundar, en estas conclusiones, en los distintos planos que revelan un manejo excepcional de la lengua de la narración por parte de los escritores estudiados y que, debido a su importancia, han sido analizados en forma comparada en un capítulo aparte.

Hemos observado que cada autor elige y organiza franjas de realidad que luego dinamiza al incluirlas en el cerco narrativo; y que, en un proceso paralelo a nivel de discurso, cada uno selecciona, de la lengua natural concomitante a ese cerco de realidad, distintos niveles lingüísticos, que elabora y transforma en los códigos dialogísticos y en la lengua de la narración.

Subrayamos que este proceso de recreación lingüística ocurre siempre, inclusive -y sobre todo- en aquellos diálogos que parecen registrar textualmente la lengua oral. Existe un proceso de "ficcionalización" por el cual, a partir de la lengua natural, cada escritor recrea la lengua de la narración. Se logra de esta forma el discurso literario que, como lo afirma Lotman, pertenece a un sistema secundario de modelación.

Señalemos como uno de los mayores aciertos en este plano el hecho de que, en esa recreación, nuestros autores consiguen verosimilitud y eficacia lingüística sin caer nunca en la verdad magnetofónica ni en el diálogo acartonado que malogran la narración. Llegan además a reconstituir

truir, no la apariencia tónica y disonante de una lengua atiborrada de regionalismos, sino "la forma interior del lenguaje" de una comunidad local que conlleva su particular visión del mundo, su cultura, su idio sinorasia.

Tizón elabora el habla rural y arcaizante del Altiplano permanentemente perforada por el sustrato indígena, sobre todo quechua; con ella recrea el laconismo ensimismado del puneño, su resignada manera de entender la vida.

Al transmitir el acento particular del habla natural de la región, la rica variedad de modismos empleados, que han sido analizados largamente (arcaísmos, hispanismos y formas rurales, americanismos, argentismos y norteamericanismos, influencias fonológicas, léxico-semánticas y morfo-sintácticas del quechua y de otras lenguas aborígenes con la consiguiente alteración de la norma y del sistema del español), no entorpece el valor comunicativo porque no son transpuestos al habla de los personajes tal cual como aparecen en la realidad. Por el contrario, seleccionados, reelaborados y graduados, son situados estratégicamente para recrear, con naturalidad y soltura, el uso dialectal regional y la visión del mundo que conlleva.

Aparicio, por su parte, dinamiza en la ficción las franjas de lenguaje marginal de los cinturones suburbanos de las provincias del noroeste. Consecuente con los contextos en que sitúa la narración, recrea el habla precaria del suburbio provinciano, en la que el analfabetismo y la orfandad cultural de los sectores sociales desvalidos introducen desviaciones fonéticas, léxicas, morfológicas y sintácticas. Esto da como resultado un lenguaje vulgar y desasotado, enriquecido, desde el punto de vista literario, con el doble aporte del lunfardo o argot bonaerense.

rense, extendido a los suburbios de las ciudades del país, y de la norma dialectal regional que, según fue analizado, incluye arcaísmos y ruralismos, influencias quechuas y de otras lenguas indígenas.

Es necesario señalar también que, en correspondencia con esa invasión de oralidad señalada como característica de la narrativa actual, el autor no duda en usar, para sus códigos dialogísticos, formas burdas y socas con el propósito de reconstruir el clima de violencia o impotencia que, en situaciones límites, aprisiona a sus desprotegidos personajes.

Subrayamos finalmente que ese habla "canalla" e impura desde el punto de vista de la lengua natural, responde sin embargo a la recreación del autor; es lengua literaria en sentido lato, con lo que todas sus insuficiencias en el plano de la realidad se convierten en riqueza y virtuosismo en el plano de la ficción, porque con ella el autor reelabora con pericia el curioso dialecto social de un estrato postergado: la jerga del arrabal provinciano del noroeste.

Juan José Hernández recoge el habla familiar de la clase media y baja provinciana que incluye, como en los casos anteriores, sustrato indígena y formas locales. Pero la nota distintiva y particularizante de su idiolecto es la recreación de la lengua amanerada, salpicada de tics y de lugares comunes, de buena parte de la población urbana de provincia que, en un equivocado afán de corrección, imita la cursilería lingüística del patrón medio metropolitano.

La inseguridad de esas criaturas que, asfixiadas por las restricciones de su medio, imaginan la salvación en Buenos Aires, es reflejada en sus códigos dialogísticos.

El grupo social reconstruido por Hernández (modistas, estudiantes

del interior, patronas de pensión, maestras, etc.) se acompleja de los modismos locales que dan a su lengua un aire paleta y provinciano; imita entonces la lengua, a su entender cosmopolita y moderna, de Buenos Aires, cayendo en el remedo del habla afectada y caprichosa del Río de la Plata que, al insertarse en el discurso provinciano, suena falsa y ridícula.

Este desfase cultural provoca una intensificación de la "esquizofrenia lingüística", señalada como característica del país, en permanente conflicto entre el uso y el deber ser establecido desde fuera: desde la escuela, desde otras clases sociales, desde otras áreas nacionales. En la prosa de Hernández, esta inseguridad lingüística acompaña a la inestabilidad psicológica de los escindidos personajes.

Sin embargo la clave del discurso narrativo del autor no se basa tanto en la peculiaridad del diálogo (la selección léxica, los acentos regionales y las interferencias alógenas), como en la manera de usar la lengua de la narración para insinuar y crear ambigüedad.

La destreza de Hernández en el manejo de la lengua está sobre todo en esa capacidad para sugerir atmósferas densas a partir del detalle. Una palabra, una elipsis, una puntuación, insinúan el contraste entre lo cotidiano y monstruoso asociados a la austera y turbulenta intimidad provinciana, a los laberintos psico-sexuales de sus personajes.

En ese idioma de lo sugerido, lo dicho cobra valor y sentido dentro de lo apenas insinuado por los silencios del texto.

2.6.- Nivel estético: valoración final.

Como corolario de este estudio sobre la narrativa del noroeste argentino podemos inferir que existe un "corpus" literario regional, representado por los autores escogidos, que tiene identidad propia e independencia funcional y que a la vez se articula perfectamente con la literatura nacional e hispanoamericana, de cuyos cuerpos más amplios forma parte.

Insistimos en que el calificativo "regional" no se opone a nacional o universal en una errónea clasificación valorativa, sino que define la singularidad y autonomía de una zona del país y de la lengua con que se la recrea.

Para evitar el gastado y muchas veces peyorativo calificativo "regional", hemos preferido hablar de "narrativa del noroeste", expresión ésta que no entra en conflicto con la categoría de universal, en la que indudablemente se inscriben estas obras, sino que singulariza y reagrupa, dentro del mosaico de la producción nacional, a unos escritores que practican su selección contextual, agencial y lingüística en distintas franjas de un mismo cerco de realidad, y recrean universos narrativos autónomos pero complementarios.

Nuestros autores eligen y son elegidos por una región de frontera, postergada, marginada del centro próspero del país: el noroeste argentino y su paisaje de provincia estancada.

De esta realidad referencial común cada autor selecciona aquellas áreas socio-culturales que le interesan y obsesionan. En su elección contextual y en la modalidad del lenguaje con que la recrean, residen los acentos particularizantes de cada uno.

Hay, sin embargo, entre los escritores un parentesco en la forma de mirar y de entender el micromundo norteco, con lucidez crítica a la vez que con entrañable afectividad. En la reelaboración no reconstruyen el mundo que desean, la provincia ideal, sino la agónica, asfixiante o desprotegida provincia real. Desde una observación comprometida son a la vez jueces y parte de la situación local.

Es posible la inclusión de estos autores, según los casos, dentro de un neorrealismo o de un realismo testimonial que, bien entendidos, omiten la visión superficial y tópica basada en modismos y color local. A partir de una cuidadosa reconstrucción del habla y de la particular manera de mirar, de lo que se ha llamado "la forma interior del lenguaje", logran la atmósfera y el pulso vital de cada comunidad, de cada grupo representado en la ficción.

Los registros coloquiales reconstruyen con verosimilitud (mucho con verdad magnetofónica) la lengua original, sus particularidades diastráticas (relación entre lenguaje y nivel sociocultural), las voces propias de cada personaje, y traducen una identidad, una cultura, una forma de nombrar el mundo circundante.

Estas obras analizadas, representativas —como observamos— de la literatura del noroeste, se inscriben dentro de la literatura universal o, si se prefiere, de la literatura sin adjetivos, en cuanto que alcanzan una indiscutible categoría estética. Porque lo universal en literatura no tiene que ver con un concepto espacial (Flaubert o Cervantes, por poner dos ejemplos, escriben también sobre el recortado rincón que habitan), sino con un resultado de excelencia artística. En este sentido las obras no son regionales o universales como califi-

oativos contrapuestos sino logradas o malogradas.

Consecuentemente con la opinión de Yeats de que el hombre pertenece más a su época que a su lugar hemos observado que los tres escritores analizados (transterrados, sedentarios o viajeros) son alertas participantes de los movimientos artísticos de su tiempo y han sabido responder al diálogo de su época.

Los tres han conseguido incorporar los aportes de la tradición y las fundamentales renovaciones técnicas de su siglo, creando y reelaborando cada recurso expresivo hasta devolverle originalidad. Como resultado apreciamos que cada uno logra dimensión estética en la expresión de un modo personal de percibir la realidad local.

Conscientes de que la literatura no es prédica ni tesis sino indagación, los autores estudiados dejan que el texto interroge, que haya significantes en libertad. La virtud fundamental de estas obras es que solicitan un lector activo para que la lectura, como previamente lo fue la escritura, comporte un acto creativo de investigación y conocimiento.

Citas.

- (1) Lafforgue, Jorge; "Los bultos de Carlos Hugo Aparicio", Siete días, Buenos Aires, noviembre, 1975
- (2) Tizón, Héctor; La casa y el viento, novela inédita, citada en originales prestados por el autor, Madrid, agosto, 1982
- (3) Aparicio, Carlos Hugo; Los bultos, Buenos Aires, Castañeda, 1979 p. 89 - 90
- (4) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Buenos Aires, Fa-bril, 1972, p. 130
- (5) Tizón, Héctor; El traidor venerado, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p. 114
- (6) Sylvester, Santiago; Entrevista con Héctor Tizón, inédita, Madrid, mayo 1979. En ella leemos: "Siempre he escrito a partir de algo, de una experiencia propia o ajena, efectivamente vivida o soñada, pero que estaba de algún modo en mi memoria. Vivir es recordar, postuló Hegel alguna vez; y sólo en o con la memoria vivimos".
- (7) Tizón, Héctor; La casa y el viento, novela inédita, en originales del autor, Madrid, agosto, 1982
- (8) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 174
- (9) Hernández, Juan José; La ciudad de los sueños, Buenos Aires, Sudame-ricana, 1971, p. 134 - 135
- (10) Matamoro, Blas; "Cuentos de Jujuy. Cómo se vive en un rincón de Ar-gentina", La Opinión, 26, octubre, 1975, p. 17
- (11) Tizón, Héctor; El cantar del profeta y el bandido, Op. Cit. p. 138

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografía particular sobre el tema

1.1.- Obras de los autores

1.1. 1.- Aparicio, Carlos Hugo

Cuentos

- Los bultos. Salta: El tobogán, 1974
- Los bultos (Reedición ampliada). Buenos Aires: Casta
Reda, 1978
- Sombra del fondo. Buenos Aires: Legasa literaria, 1982
- "Carentes". El Intransigente. Salta, 13 julio 1980,
p. 16
- "El vuelo". El Intransigente. Salta, 7 septiembre, 1980,
p. 16
- "La lota del parquecito". (Inédito. En original pres-
tado por el autor)

Novela

- Trenes del sur (Inédita)

Poesía

- Pedro Orillag. Salta: ed. del autor, 1965
- El grillo ciudadano. Salta: ed. del autor, 1968
- Andamios. Salta: Dirección General de Cultura, 1980

1.1. 2.- Hernández, Juan José

Cuentos

- El inocente. Buenos Aires: Sudamericana, 1966
- La favorita. Buenos Aires: Buenos Aires: Monte Avila, 1977
- "La señorita Estrella" y otros cuentos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982
- "Baloón a la calle". Clarín. Buenos Aires, 7 julio 1977, p. 3

Novela

- La ciudad de los sueños. Buenos Aires: Sudamericana, 1971

Poesía

- Negada permanencia y La siesta y la naranja. Buenos Aires: Botella al mar, 1952
- Claridad vencida. Buenos Aires: Burnichón, 1957
- Elegía, naturaleza y la garga (Plaqueta). Buenos Aires: Burnichón, 1966
- Otro verano. Buenos Aires: Sudamericana, 1966
- "La casa". Clarín. Buenos Aires, 4 febrero 1982

1.1. 3.- Tizón, Héctor

Cuentos

- A un costado de los rieles. México: de Andrea, 1960
- El jactancioso y la bella. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972

- El traidor venerado. Buenos Aires: Sudamericana, 1978
- "Una huella minúscula y difusa". Nueva Estafeta N°.15
Madrid: Ministerio de Cultura, febrero 1980,
p. 10 - 18
- "Los árboles". Cuadernos hispanoamericanos N°. 358.
Madrid: Instituto Iberoamericano de Cooperación,
abril 1980, p. 24 - 44

Novelas

- Fuego en Casabindo. Buenos Aires: Galerna, 1969
- El cantar del profeta y el bandido. Buenos Aires:
Fábril, 1972
- Sota de bastos caballo de espadas. Buenos Aires: Cri-
sis, 1975 (Reedición primera parte: Buenos Aires:
Centro Editor de América Latina, 1981, Vol. I)
- La casa y el viento. (Inédita. Consultada en origina-
les prestados por el autor)
- "Fragmentos" (de La casa y el viento). Estaciones
N° 3. Madrid, primavera 1981, p. 48 - 49
- El viejo soldado. (Inédita. Consultada en ejemplares
prestados por el autor)

Historia

- La España borbónica. Colección: "La Historia infor-
mal". Madrid: Altalena, 1978

1.2. 1.- Sobre Carlos Hugo Aparicio

- AGUIRRE, Raúl Gustavo. "Cuentos. Sara San Martín de Dávalos y Carlos Hugo Aparicio". La Gaceta. Tucumán, 6 junio 1971, p. 2
- CHIBAN, Alicia. "El universalismo del cuento 'La búsqueda', de Carlos Hugo Aparicio". Símpoio de literatura regional. (17-21 agosto 1978). Salta: Universidad Nacional y Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1981, Tomo II, p. 261 - 274
- "Entrevista con Carlos Hugo Aparicio", realizada por la autora de este trabajo con ocasión de su viaje a Salta. (Inédita). Salta, 17 septiembre 1981
- GREGORICH, Luis. "Los bultos. Misterios de lo cotidiano". La Opinión. Buenos Aires, 15 abril 1979
- GROPPA, Néstor. "Los bultos". Pregón. San Salvador de Jujuy: 31 mayo 1979, p. 4
- LAFFORGUE, Jorge. "Los bultos de Carlos Hugo Aparicio". Siete días. noviembre 1975
- s/autor. "Los bultos. Por Carlos Hugo Aparicio". La Nación. Buenos Aires: 5 agosto 1979, Secc. 4ª, p. 7
- MATAMORO, Blas. "Cómo se vive en un rincón de Argentina. Cuentos de Jujuy". La Opinión. Buenos Aires, 26 octubre 1975, p. 17
- MORENO, Marcelo A. "Salvo excepciones notorias, los autores locales no prosperan" Convicción. Buenos Aires, 1 agosto 1979, p. 23
- OVALLÉ, Hugo Roberto "Carlos Hugo Aparicio: el hombre con su obra" El Tribuno. Salta: 5 febrero 1978

S.P. "Acercas de dos prosistas salteños" (Dávalos y Aparicio). El Intransigente. Salta: 29 septiembre 1979

ULLA, Noemí. "Un narrador silencioso pero cabal". Convicción. Buenos Aires: 3 julio 1979, p. 21

ZELARAYAN, Ricardo. "La nueva narrativa norteaña" (Entre— vista a Carlos Hugo Aparicio y Francisco Zamora). Clarín. Buenos Aires: 1º abril 1976, p. 8

1-2. 2.- Sobre Juan José Hernández

ALVAREZ SOSA, Arturo. "Como jugando (Sobre El inocente)". La Gaceta. Tucumán, 2 enero 1966

AMAR SANCHEZ, Ana María y otras. "Juan José Hernández", en "La narrativa entre 1960 y 1970...". Capítulo N° 125. Buenos Aires: C.E. de A.L., diciembre 1981. p. 645 - 647, 648

AYELLANEDA, Andrés. "La metáfora de un mundo que se apaga y se desintegra. Terso estilo y crónica despiadada en un nuevo tomo de relatos de Juan José Hernández". La Opinión. Buenos Aires, 24 agosto 1977

CABALLERO, Jorge C. "Juan José Hernández. El inocente". Cuadernos de crítica N° 3. Buenos Aires: agosto, 1966

CASTAGNINO, Raúl H. "Doble florilegio. Relatos y poemas de Juan José Hernández". La Prensa. Buenos Aires: 7 noviembre 1982, p. 7

CICCO, Juan. "'La señorita Estrella' y otros cuentos. Por Juan José Hernández". La Nación. Buenos Aires: 8 agosto 1982, p. 4 (4ª Sección)

"Encuesta de la literatura argentina contemporánea"

"Juan José Hernández". Capítulo N° 140. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982 p. 295-298

"Entrevista informal con Juan José Hernández" realizada por la autora de este trabajo cuando, como jurado del Premio Homero Robles 1976, Hernández estuvo en Salta, marzo 1977 (inédita)

FLEMING, Leonor. "La favorita. Un nuevo libro de Juan José Hernández". El Tribuno. Salta, 3 julio 1977, p. 10

GARCIA, Roberto. "El sentido del tiempo en tres narradores tuumanos". La Gaceta. Tucumán, 20 enero 1966

HERNANDEZ, Juan José. "Encuesta de la literatura argentina contemporánea" Capítulo N° 140. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, p. 295 - 298

HERNANDEZ, Juan José. "Un arcabucero anclado en Madrid". Clarín. Buenos Aires, 15 junio 1980

s/autor. "La favorita. Por Juan José Hernández". La Nación. Buenos Aires, 24 julio 1977

LIZCANO, Juan. "Juan José Hernández: La favorita". Zona Franca. Caracas, 1978, p. 70 - 71 (N° 6, III época)

MONTENEGRO, Néstor J. (Selección de) Cuentos de sol a sol. Buenos Aires: Nemont, 1976

MOYANO, Daniel. "Los exilios de Juan José Hernández". Prólogo a Hernández. Juan José "La señorita Estrella" y otros cuentos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982

PELTZER, Federico. "Lo callado y lo dicho" Clarín. Cultura y nación. Buenos Aires: 4 agosto 1977, p. 7

"Personas y personajes. Formas de narrar" La Nación. Revista N° 420. Buenos Aires: 24 julio 1977 (s/autor)

SEIGUERMAN, Osvaldo. "La cruel nostalgia", entrevista con Juan José Hernández. La Opinión. Buenos Aires: 29 mayo 1977, p. 1 - 4

SEMINARIO de CRITICA LITERARIA RAUL SCALABRINI ORTIZ. "El regionalismo y su superación" En "El cuento 1959 - 1970 II". Capítulo N° 119. Buenos Aires: C.E. de A.-L., 1981, p. 300 - 306

WINDHAUSEN, Rodolfo. "Juan José Hernández, testigo de minucias". La Gaceta. Tucumán, 21 agosto 1977

1.2. 3.- Sobre Héctor Tizón

A.G.R. "El cantar del profeta y el bandido, novela de Héctor Tizón". Plan. Santiago de Chile, Año VII, N° 82, 1972, p. 19

ARFUCH, Leonor D. "Mazariego: realidad y símbolo". Simposio de literatura regional (17-21 agosto 1978). Salta: Universidad Nacional y Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1981, Tomo II, p. 225 - 234

CASTILLA, Leopoldo. "Artistas americanos en España. Héctor Tizón, novelista argentino". Arriba, Madrid, julio 1978

de MIGUEL, María Esther. "Sota de bastos caballo de espadas por Héctor Tizón". s/referencia, p. VI

(DI PAOLA, Jorge ?) J. di P. "Un tenue apocalipsis. Cantar del profeta y el bandido, por Héctor Tizón". s/referencia, p. 64

- a/autor. "El jactancioso y la bella. Héctor Tizón". Raíces. Buenos Aires. Septiembre, 1972, p. 62
- FERRARA, Floreal "El cantar del profeta y el bandido. Por Héctor Tizón". El día. Suplemento dominical. La Plata, 1972
- FORD, Anibal. "En torno al regionalismo" (selección y prólogo a:) Cuentos del noroeste. Burgos - Quenel - Tizón Vargas. Colección: La historia popular/vida y milagros de nuestro pueblo, N° 99. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972, 115 págs. p. 7 - 28
- FORNARO, Milton. "El hombre que vino de Yala". Noticias. Montevideo, mayo 1979
- GILIO, María Esther. "Héctor Tizón: Mateando con el diablo y los muertos" Crisis. Buenos Aires, enero 1975. N° 21, p. 40 - 47
- GREGORICH, Luis. "El autor" La Opinión. Colección: Los grandes cuentos. Buenos Aires: 1978, p. 2
- GUDIÑO KIEFFER, Eduardo. "Charlando las noticias" (comentario sobre El traidor venerado de Héctor Tizón). Radio El Mundo de Buenos Aires. Grabación: 14 junio 1978
- KOVADLOFF, Santiago. "El exilio": Un desgarrón con pérdida de identidad" Clarín. Cultura y nación. Buenos Aires, 7 enero 1982, p. 1 - 2
- LAFFORGUE, Jorge. "La narrativa argentina actual". Nueva novela latino-americana II. Buenos Aires: Paidós, 1976 (Tomo I, 1974)
- MARTINEZ, Carlos D. "Nuevos relatos de Héctor Tizón. Un noroeste sin pintoresquismos". La Opinión. Buenos Aires: 26 julio 1978

- MATAMORO, Blas. "De narrativa argentina actual". Un: más
uno. México, 20 febrero 1982, p. 10. (En la tesis,
citado aún inédito en originales prestados por el au-
tor)
- POSTIGO de de BEDIA, Ana María. Ensayo sobre la actual no-
vela regional. (Análisis de Fuego en Casabindo). Te-
sis doctoral presentada en la Universidad Nacional de
Córdoba - Argentina, 1975
- REAL, Carmen. "Entrevista con Héctor Tizón" julio 1982 (inéd-
dito)
- REAL, Carmen. "La narrativa de Héctor Tizón: una epopeya de
la derrota". Cuadernos Hispanoamericanos N° 380, Ma-
drid: febrero 1982, p. 419 - 431
- ROMANO, Eduardo. (Selección, estudio preliminar y notas a:)
Narradores argentinos de hoy, II. Héctor Tizón, Ger-
mán Rosenmacher, Abelardo Castillo, María Esther De
Miguel. Buenos Aires: Kapelusz, 1974, 136 págs.
- SALAS, Horacio. "Héctor Tizón: el oficio de escribir en el
exilio". Búsqueda N° 1. Buenos Aires, abril 1981, p.
58 - 60
- SEMINARIO de CRITICA LITERARIA RAUL SCALABRINI ORTIZ. "El
regionalismo y su superación". En El cuento 1959-1970
II. Capítulo N° 119. Buenos Aires: Centro Editor de
América Latina, octubre 1981, p. 300 - 306
- STERN, Mirta E. "Héctor Tizón", en "La narrativa entre 1960
y 1970..." Capítulo N° 125. Buenos Aires: C.E. de A.L.,
diciembre 1981, p. 635 - 642, 648
- SYLVESTER, Santiago E. "Con Héctor Tizón". (Entrevista inédita.
Madrid, 1981)

- TIZON, Héctor. "Encuesta de la literatura argentina contemporánea", para la revista Capítulo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, (aún inédita, enero 1983). En original facilitado por el autor
- s/autor. "Un país ficticio y remoto". NUEVA PLANA, Buenos Aires, 7 noviembre 1972, p. 28
- "Y así crece la historia" reproducción de fragmentos del diario que lleva Héctor Tizón (paralelo a la redacción de Sota de bastos...). Crisis, N° 21. Buenos Aires, enero 1976
- ZAMORA, Francisco "El traidor venerado de Héctor Tizón". El Tribuno. Salta, 1 octubre 1978, p. 10

1.3.- Sobre literatura regional

- AMAR SANCHEZ, Ana María y otras. "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", en Capítulo N° 125. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, diciembre 1981
- ARA, Guillermo. "Literatura regional y literatura nacional". Simposio de literatura Regional. Actas (17-21 agosto, 1978). Salta: Universidad Nacional. Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1981, Tomo I, p. 10 - 15
- CANAL FELJOO, Bernardo. "Función y misión de la literatura". Simposio de literatura regional. Actas. (17-21 agosto 1978). Salta: Universidad Nacional. Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1981, Tomo I, p. 16 - 19

- CORTAZAR, Augusto Raúl. "Folklore literario y literatura folklórica". Arrieta, Rafael Alberto. Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Peuser, 1959, Tomo V
- CORVALAN, Octavio. "Prólogo" a Cuentos del NOA. Buenos Aires: Andes, 1975
- CHIBAN, Alicia y otras. "Áreas lingüísticas y literarias", en VARIOS. Estudio socio-económico y cultural de Salta. Tomo II. Salta: Universidad Nacional de Salta. Consejo de Investigación, 1982
- DOTTORI, Nora. "Sobre la literatura regional y quienes en vez la producen". La Opinión. Buenos Aires: 30 agosto 1978, p. 15
- FORD, Anibal. "En torno al regionalismo". (Prólogo a:) Cuentos del noroeste. Burgos - Quenel - Tisón - Vargas. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972, p. 7 - 28
- ISAACSON, José. "Nucleamientos regionales en la poesía nacional". Símpoio de literatura regional. Actas. (17-21 agosto, 1978). Salta: Universidad Nacional y Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1981, Tomo I, p. 20 - 24
- LAGMANOVICH, David. La literatura del noroeste argentino. Rosario: Biblioteca, 1974
- MARIEL, Juan A. y QUIROGA, César E. "San Juan: el cuento regional y sus constantes". Símpoio de literatura regional. Salta: Universidad Nacional y Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1981, Tomo II, p. 319 - 328

- MOYANO, Elisa. "Puna real y puna literaria" (inédito). Trabajo realizado bajo el patrocinio del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Universidad Nacional de Salta. En Salta, 1980
- PEREZ CHAVEZ, Osvaldo. (Estudio preliminar) Narradores actuales del noroeste. Buenos Aires: Tierra nuestra, 1971
- ROJAS, Elena M. "Niveles sociolingüísticos en los cuentos del N.O.A.". Simposio de literatura regional. Salta: Universidad Nacional y Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1981, Tomo II, p. 444 - 450
- SERRA, Edelweis. "La investigación de la literatura argentina desde la perspectiva regional". Simposio de literatura regional. Actas. (17-21 agosto 1978). Salta: Universidad Nacional y Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1981, Tomo I, p. 56 - 63
- VARIOS. "Concepto de literatura regional", "Literatura culta y folklore literario" (Tomo I); "Estudios de texto y constantes en la literatura regional" (Tomo II). Simposio de literatura regional. Actas. (17-21 agosto 1978). Salta: Universidad Nacional y Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1981, Tomo I, págs. 1-203; Tomo II: págs. 207 - 471

1.4.- Sobre la realidad del noroeste argentino

- ABALOS, Jorge W. Norte penoso. Buenos Aires: Losada, 123 págs.

- ACEVEDO, Alberto Oscar. La intendencia de Salta del Tucumán en el Virreinato del Río de la Plata. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia, 1965
- ARAOZ ANZOATEGUI, Raúl. Tres ensayos de la realidad. Salta: Limache, 1971
- BAUDIN, Luis. La vida cotidiana en tiempos de los últimos incas. Buenos Aires. Hachette, 1958, 311 págs.
- BIDONDO, Emilio A. Historia de Jujuy. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980
- BURLAND, C.A. Incas. Barcelona: Molino, 1979
- CANALS FRAU, Salvador. Las civilizaciones prehispánicas de América. Buenos Aires: Sudamericana, 1955
- CANALS FRAU, Salvador. Poblaciones indígenas de la Argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1973
- CANALS FRAU, Salvador. Prehistoria de América, Buenos Aires: Sudamericana, 1973
- Carpetas del Juzgado de Paz. Años 1625-1627. Archivo Histórico de Salta. (Datos recogidos por Elisa Moyano).
- CARRIZO, Juan Alfonso. Cancionero popular de Jujuy. Tucumán: Universidad Nacional, 1934
- CARRIZO, Juan Alfonso. Cancionero popular de Salta. Buenos Aires: A. Baiocco y Cía, 1933
- CARRIZO, Juan Alfonso. Cancionero popular de Tucumán. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1937, 2 Vols.
- CATALANO, Luciano R. Puna de Atacama, boratera de Antuco y cuerno de Diablillos. Buenos Aires: Ministerio de Economía de la Nación, s/fecha

- "Censo Nacional de población y vivienda, 1980. Resultados provisionales". Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 19 noviembre 1980
- CORNEJO, Atilio. Apuntes históricos sobre Salta. Buenos Aires: Ferrari Hermanos, 1934
- CORNEJO, Atilio. Contribución a la historia de la propiedad inmobiliaria de Salta en la época virreynal. Buenos Aires: El Ateneo, 1945
- CORNEJO, Atilio. Contribución a la historia del derecho de aguas de Salta. Salta: Instituto de San Felipe y Santiago de estudios históricos de Salta, 1980
- CORTAZAR, Augusto Raúl. El carnaval en el folklore salteño. Buenos Aires: Sudamericana, 1948
- DAVALOS, Juan Carlos. Obras poéticas. Salta: Fundación Michel Torino, 1973
- DAUS, Federico. Geografía de la República Argentina. Buenos Aires: Estrada, 1945
- ECHAGÜE, Pedro H.-J. Breviario de historia económica argentina y americana. Buenos Aires: Lexis, 1968
- FADEL, José. Mi amiga la montaña. Salta: Fundación Michel Torino, 1977
- FELIU CRUZ, G. y MONGE ALFARO, C. Las encomiendas según tasas y ordenanzas. En Cornejo, Atilio. Contribución a la historia de la propiedad inmobiliaria de Salta en la época virreynal. Buenos Aires: El Ateneo, 1945
- FERNANDEZ de VICENTE, Simeón y Anastasia. Una escuela puneña. Buenos Aires: El Ateneo, 1941

- s/autor. Ferrocarril a Bolivia. La acción del Senador Nacional Don Domingo T. Pérez. Para la realización de esta obra y el trazado de la vía por Humahuaca. Antecedentes legislativos y de otro orden. Buenos Aires: Cía. Sud Americana de Billetes de Banco, 1908
- FIGUEROA SOLA, Eulalia. "Para una historia general del noroeste argentino en la época de la Colonia y de la Independencia". (Trabajo inédito). Cátedra de Historia de la Universidad Nacional de Salta. Salta, septiembre 1981
- FRIAS, Bernardo. Historia del General Martín GÜemes y de la provincia de Salta, o sea de la independencia argentina. Buenos Aires: Depalma, 1971 (6 Tomos)
- GARCILASO de la VEGA (Inca). Comentarios Reales de los Incas. Buenos Aires: Emecé, 1943
- "Jujuy, localidades y rutas principales". Jujuy: Ed. de la Dirección Provincial de Turismo de Jujuy, s/fecha
- LEHMANN, Henri. Las culturas precolombinas. Buenos Aires: Eudeba, 1960
- LEVENE, Ricardo. "Los aborígenes prehispánicos e históricos". Historia de la nación argentina. Buenos Aires: El Ateneo, 1939-41. Vol. I, 597 págs. 2ª parte
- LEVILLIER, Roberto. Descubrimiento y población del norte argentino por españoles del Perú. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943, 190 págs.
- MEDINA, Roberto Nicolás. "Desde Salta. Actividad artística en el norte argentino" La Prensa. Buenos Aires, 13 mayo 1979
- OVEJERO, Daniel. El éxodo jujeño. Buenos Aires: Conferencia, 1931

- OVEJERO, Daniel. El ruego de Lázaro. Salta: Fundación Michel Torino, 1973
- OVEJERO, Daniel. El terruño. Salta: Fundación Michel Torino, 1973
- PASO VIOLA, Fernando. Estudio ecológico, demográfico y cartográfico de las áreas de culturas etnográficas orillas de la República Argentina. Buenos Aires: CONICET, 1977
- ROMERO, José Luis. Latinoamérica, las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976
- ROMERO, José Luis. Latinoamérica: situaciones e ideologías. Buenos Aires: Cantil, 1967
- SANCHEZ de BUSTAMANTE, Teófilo. Biografías históricas de Jujuy. Tucumán: Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, 1957
- SIERRA, Vicente. Historia de la Argentina. Buenos Aires: Unión de Editores Latinos, 1956, Tomo I (3 Vols.)
- SOLA, Miguel y AUGSPURG, Jorge. Arquitectura colonial de Salta. Buenos Aires: s/Ed., 1934
- STRUBERFERDMANN, León. "Toponimia de la provincia de Salta y algunos alrededores". Boletín del Instituto de San Felipe y Santiago de Estudios históricos de Salta. Tomo IX, N° 31. Salta: Ed. oficial, 1979, p. 47 - 62
- VARIOS. El país de los argentinos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1976
- VARIOS. Estudio socio-económico y cultural de Salta. Salta: Universidad Nacional. Consejo de Investigación, 1982 (2 tomos)

- VAZQUEZ ZULETA, Sixto. "Quiénes son los ocuyas", Integración, revista del Museo folklórico nacional de Humahuaca. S.S. de Jujuy: Gráfica Jujuy, enero-marzo, 1977
- VERGARA, Miguel Angel. Compendio de la historia de Jujuy. Jujuy: Ed. Gobierno de la Provincia de Jujuy, 1968
- VERGARA, Miguel Angel. Don Pedro Ortiz de Zárate. Jujuy tierra de mártires. Jujuy: s/Ed., 1965
- VILLAFANE, Benjamín. Motivos de la selva y de la montaña. Buenos Aires: s/Ed., 1952

1.5.- Sobre el estudio de la lengua

- AUTENCHLIUS MAIER, Olga F. "El folklore en Casabindo (Puna de Jujuy, Argentina)". Revista de dialectología y tradiciones populares. Madrid, 1960. N° XVI, p. 115 - 127
- BORELLO, Rodolfo A. Habla y literatura en la Argentina. Cuadernos de Humanitas N° 44. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1974
- BORGES, Jorge Luis y CLEMENTE, José Edmundo. El idioma de los argentinos. Buenos Aires: Peña, Del Giudice, 1953
- BOYD-BOWMAN, Peter. Léxico hispanoamericano del siglo XVI. Londres: Tamesis Books Limited London, 1971
- CASTRO, Américo. La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico. Madrid: Taurus, 1961, 150 págs.
- DAVALOS, Juan Carlos. "Lexicología de Salta". Boletín de la Academia argentina de letras. II (1934) p. 5-6, 7-19; IV (1936) p. 13, 45-46

- DONNI de MIRANDE, Nélida E. (Profesora de la Universidad Nacional del Litoral - Argentina). "Apuntes de clase sobre lengua en Argentina"
- DONNI de MIRANDE, Nélida E. La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1967
- El Iniciador. Montevideo, 1 septiembre 1838. En BORELLO, Rodolfo A. Habla y literatura en la Argentina. Cuadernos de Humanitas Nº 44. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1974
- FIDALGO, Andrés. Breves toponimia y vocabulario jujeños. Buenos Aires: s/referencia, 1965
- GARCIA de DIEGO, Vicente. "Castellano vulgar". Manual de dialectología española. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1946, p. 312 - 319
- GROUSSAC, Paul. "A propósito de americanismos (1900)". El viaje intelectual. Buenos Aires, 1904, 1ª Serie, 383-426
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. "Observaciones sobre el español de América". Revista de filología española, Madrid: VIII (1921) 357-390; XVII (1930) 277-284; XVIII (1931) 120-138
- KANY, Charles E. Sintaxis hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1969
- LAFONE QUEVEDO, Samuel A. Tesoro de catamarqueñismos. Buenos Aires: Coni, 1972
- LAPESA, Rafael. "El andaluz y el español de América". Presente y futuro de la lengua española. Madrid: Cultura Hispánica, 1964, Vol. II, p. 173 - 182

- MARTINEZ VIGIL, Carlos. Arcasmos españoles usados en América. Montevideo, 1939
- MENDILAHARZU, Fortunato E. "Experiencias del campo (Algunas aportaciones lingüísticas tuumanas)". Boletín de la Academia argentina de letras. Buenos Aires, 1960, N° XXV, p. 98, 543 - 589
- MORINIGO, Marcos. Difusión del español en el noroeste argentino. Buenos Aires: Nova, 1959
- MORINIGO, Marcos A. "La formación léxica regional hispanoamericana". Nueva revista de filología hispánica. México: N° VII, 1953, p. 234 - 241
- Realidad. Marzo-abril, 1949. En BORELLO, Rodolfo A. Habla y literatura en la Argentina. Cuadernos de Humanitas N° 44. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1974
- ROSEMBLAT, Angel. Lengua literaria y lengua popular en América. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969
- SANCHEZ de BUSTAMANTE, Teófilo. "Regionalismos jujeños". Boletín de la Academia argentina de letras. Buenos Aires, 1951, N° 20, p. 76, 195 - 247
- SARMIENTO, Manuel. "Folklore del altiplano de Jujuy". Boletín de la Asociación tuumana de folklore. Tucumán, 1951, N° II, p. 15 - 16, 145 - 164
- SILVA, Juan B. "El arcaismo en Argentina: voces anticuadas que reviven". Boletín de la Academia argentina de letras. Buenos Aires, 1943. N° XI, p. 401 - 413
- SILVA, Juan B. Evolución del habla. Buenos Aires: El Ateneo, 1944

- SUAREZ, Jorge A. "El problema de la corrección lingüística",
Cátedra y vida N° 55. Buenos Aires, mayo-junio 1965,
p. 8 a 17
- TORERO, Alfredo. El quechua y la historia social andina. Li-
ma: Universidad Ricardo Palma, 1974
- TOVAR y RAMIREZ, E.D. "Supervivencia del arcaísmo español
(escritos a una obra de Carlos Martínez Vigil segui-
dos de otras papeletas sobre el mismo tema)". Boletín
de la Academia argentina de letras. Buenos Aires: 1944,
N° XIII, p. 493 - 659
- VARIOS. Presente y futuro de la lengua española. Madrid: Cul-
tura Hispánica, 1964. 2 Tomos
- VIDAL de BATTINI, Berta E. "El español de la Argentina".
Presente y futuro de la lengua española. Madrid: Cultu-
ra Hispánica, 1964, Tomo I, p. 183 - 192
- VIDAL de BATTINI, Berta. (Toponimia en:) La Argentina. Suma de
geografía. Buenos Aires: Peuser, 1972
- VIDAL de BATTINI, Berta E. "Voces marinas en el habla rural
de San Luis". Filología. Buenos Aires, 1949. N° I, p.
2, 103 - 150

2. Bibliografía general

2.1.- Sobre el cuento

- ANDERSON IMBERT, Enrique. Teoría y técnica del cuento. Bue-
nos Aires: Marymar, 1979
- BAQUERO GOYANES, Mario. Qué es el cuento. Buenos Aires: Co-
lumba, 1967

- BARTHES, Roland y otros. Comunicaciones. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, 208 págs.
- CARILLA, Emilio. El cuento fantástico. Buenos Aires: Nova, 1968
- CASTAGNINO, Raúl. Cuento artefacto y artificios del cuento. Buenos Aires: Nova, 1977
- CORTAZAR, Julio. "Algunos aspectos del cuento". Revista Casa de las Américas. Nº 16. Cuba, 1970
- CORTAZAR, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores". Ultimo round. Madrid: Siglo XXI, 1974
- ESCOBAR, Alberto. "Incisiones en el arte del cuento modernista". Patio de letras. Caracas: Monte Avila, 1972
- GREGORICH, Luis. "Dos décadas de narrativa argentina desde 1955 a hoy". Revista nacional de cultura CONAC, Nº 236. Caracas, mayo-junio 1978. p. 45 - 70
- HEISIG, J.W. El cuento detrás del cuento. Buenos Aires: Guadalupe, 1976
- LANCILOTTI, Mario. De Poe a Kafka para una teoría del cuento. Buenos Aires: Endeba, 1968
- LANCILOTTI, Mario. Teoría del cuento. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1973
- REAL, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. México: De Andrea, 1971, (2ª Ed. ampliada). (1ª Ed. México: Studium, 1966)
- MASTRANGELO, Carlos. El cuento argentino. Buenos Aires: Nova, 1975

- MATAMORO, Blas. "De narrativa argentina actual". Uno más uno. México, 20 febrero 1982, p. 10 (En la tesis, citado aún inédito en originales prestados por el autor)
- MELETINSKI, E. Estudio estructural y tipológico del cuento. Buenos Aires: Alonso, 1972
- MENTON, Seymour. El cuento hispanoamericano 2. (Antología y notas) México: Fondo de Cultura Económica, 1964
- MIGNOLO, Walter. "Conexidad, coherencia, ambigüedad: Todos los fuegos el fuego". Hispanoamérica N° 14, 1976, p. 3 - 26
- OMIL, Alba y PIEROLA, Raúl. El cuento y sus claves. Buenos Aires: Nova, 1968
- PAGES LARRAYA, Antonio. (Estudio y notas a la antología de:) Cuentos de nuestra tierra. Buenos Aires: Raigal, 1952
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972
- PUPO-WALKER, Enrique. El cuento latinoamericano ante la crítica. Madrid: Castalia, 1973, 484 págs.
- REST, Jaime. Novela, cuento, teatro, apogeo, crisis. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971
- ROMANO, Eduardo y otros. (Prólogo a:) El cuento argentino 1959 - 1970. Antología. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 2 Vols. p. 1 - 11
- ROMANO, Eduardo (Selección, estudio preliminar y notas) Narradores argentinos de hoy. II. Buenos Aires: Kapelusz, 1974, 136 págs.

- SERRA, Edelweis. Tipología del cuento literario. Madrid: Cupsa, 1978, 298 págs.
- VARELA, Benito. El cuento hispanoamericano contemporáneo (Antología). Tarragona: Tarraco, 1976
- VARIOS. "El cuento argentino 1959 - 1970". Capítulo N° 107. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, agosto 1981, p. 265 - 288
- VARIOS. "El cuento argentino 1959 - 1970". Capítulo N° 119. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, octubre 1981, p. 289 - 312
- VARIOS. "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández". Capítulo N° 125 Buenos Aires: C.E. de A.L., diciembre 1981. p. 625 - 648

2.2.- Metodología

2.2. 1.- Teoría y crítica literaria

- ANDERSON IMBERT, Enrique. Métodos de crítica literaria. Madrid: Revista de Occidente, 1969
- AUSTIN, John L. "Performative-Constatative", en J. Searle, ed., The Philosophy of Language. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 13 - 22
- BARTHES, Roland. Crítica y verdad. Buenos Aires. Siglo XXI, 1972. (Critique et vérité. Paris: Seuil, 1967)
- BARTHES, Roland y otros. Comunicaciones. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, 208 págs.

- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967
- BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Barthes, Roland y otros. Comunicaciones. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974
- BEGUIN, Albert. L'âme romantique et le rêve. Paris: J.Corti, 1939
- BERNSTEIN, Basil. "A sociolinguistic approach to socialization, with some reference to educability". The ethnography of communication, 1972, págs. 465 - 497
- BERNSTEIN, Basil. Class, codes and control, vol. 1, Theoretical studies towards a sociology of language. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1971
- BRAVO, José Antonio. Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual. Cien años de soledad. El reino de este mundo. Pedro Páramo. Lima: Ed. Unidas S.A., 1978, 159 págs.
- BREMOND, Claude. "La lógica de los posibles narrativos", en BARTHES y otros. Comunicaciones. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974
- BREMOND, Claude. La logique du récit. Paris: Seuil, 1972
- CASTAGNINO, Raúl. Sentido y estructura narrativa. Buenos Aires: Nova, 1975
- COLOMBO, Angela y CALVETTI, Jorge. "Un entrevistado: Enrique Anderson Imbert, con dos interlocutores". La Prensa. Buenos Aires, 13 agosto 1978
- de TORRE, Guillermo. Doctrina y estilística literaria. Madrid: Guadarrama, 1970

- De TORRE, Guillermo. Nuevas direcciones de la crítica literaria. Madrid: Alianza, 1970
- DIJK, Teun A. van "Narrative macro-structures: Logical and cognitive foundations". Journal for descriptive poetics and theory of literature, I Nº 3, 1976, p. 547-568
- DUCROT, Oswald y otros. Qué es el estructuralismo. Buenos Aires: Losada, 1971
- ECO, Humberto. La estructura ausente. Barcelona: Lumen, 1972
- ECO, Humberto. Obra abierta. Barcelona: Seix Barral, 1965
- ESCARPIT, Robert. Sociología de la literatura. La Habana: Instituto del libro, 1970
- FRYE, Northrop. Anatomía de la crítica. Caracas: Monte Avila, 1977
- GENETTE, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972
- GREIMAS, A.-J. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en BARTHES, Roland y otros. Comunicaciones. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974
- GREIMAS, A.-J. En torno al sentido (Ensayos semióticos). Madrid: Fragua, 1973
- GREIMAS, A.-J. Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1966
- GREIMAS, J.-A. y otros. Sémiotique poétique. Paris: Larousse, 1976
- HATZFELD, Helmut. Bibliografía Crítica de la nueva estilística. Madrid: Gredos, 1955
- JUNG, Karl. Psicología y poesía. Buenos Aires: Paidós, 1962
- KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1970

- KAYSER, Wolfgang. "Qui raconte le roman". Poétique N° 4, p. 498 - 510
- LOTMAN, Juri. La structure du texte artistique. Paris: Gallimard, 1973 (Hay traducción en: Madrid, Itamo, 1978)
- MARIN, Gladys C. "Psicoocrítica e investigación literaria". Megafón T 1, N° 1. Buenos Aires, julio 1975
- MATAMORO, Blas. Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria. Madrid: De la Torre, 1980, 250 págs.
- MIGNOLO, Walter. "Aspectos del cambio literario". Revista Iberoamericana. N° 94, 1976
- MIGNOLO, Walter D. Elementos para una teoría del texto literario. Barcelona: Crítica, 1978
- MOLHO, Maurice. Semántica y poética (Góngora, Quevedo). Barcelona: Crítica, 1977
- MORRIS, Charles. Foundations of the theory of signs. International Encyclopedia of Unified Science, I, N° 2. Illinois: University of Chicago Press, 1939
- PEREZ GALLEGO, Cándido. Literatura y contexto social. Madrid: Sociedad general española de librería S.A., 1975
- PEREZ GALLEGO, Cándido. Morfonovelística. Barcelona: Fundamentos, 1973
- RUITEMBECK, Psicoanálisis y literatura. México: F.C.E., 1973
- TODOROV, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970, 188 págs. (Está traducido en: Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972)

- TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario",
en BARTHES y otros. Comunicaciones. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974
- TODOROV, Tzvetan. Literatura y significación. Barcelona: Planeta, 1971
- TODOROV, Tzvetan. Poética, Qué es el estructuralismo. Buenos Aires: Losada, 1975
- TODOROV, Tzvetan; JACOBSON, Román y otros. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires: Sig-nos, 1970, 235 págs.
- VARELA JACOME, Benito. Estructuras novelísticas del siglo XIX. San Antonio de Colange, Aubi, 1974
- VARELA JACOME, Benito. "Estructuras profundas en Pedro Páramo", en Cuadernos para la investigación de la literatura hispanoamericana, N° 3, Madrid, 1979
- VARELA JACOME, Benito y otros. Nuevas técnicas de análisis de textos. Madrid: Bruño, 1980
- VARELA JACOME, Benito. Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona: Destino, 1967
- WELLESK, René. Conceptos de crítica literaria. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1968
- WELLESK, René y AUSTIN Warren. Theory of literature. Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1956. (Hay traducción en: Madrid: Gredos, 1966)

2.2. 2.- Lingüística y semiótica

- ALONSO, Amado. Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos. Madrid: Gredos, 1961, 358 págs.
- ALVAR, Manuel. Teoría lingüística de las regiones. Barcelona: Planeta Universidad, 1975
- BUHLER, Karl. Filosofía del lenguaje (trad. de J. Marías). Madrid: Gredos, 1934
- COSERIU, Eugenio. Teoría del lenguaje y lingüística general. Madrid: Gredos, 1966
- GARCIA de DIEGO, Vicente. Manual de dialectología española. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1946, 325 págs.
- HENDRICKS, William O. Semiología del discurso literario. Madrid: Cátedra, 1976
- JAKOBSON, Roman. Essais de linguistique générale. Paris: Minuit, 1963 (Hay traducción en: Barcelona: Seix Barral, 1975)
- KRISTEVA, Julia. Semiótica. Madrid: Fundamentos, 1978. 2 Tomos
- MARCELLESI, Jean Baptiste y GRADIN, Bernard. Introducción a la sociolingüística. La lingüística social. Madrid: Gredos, 1979
- MOUNIN, Georges. Introducción a la semiología. Barcelona: Anagrama, 1972
- PRIETO, Luis J. Estudios de lingüística y semiología generales. México: Nueva Imagen, 1977
- SAPIR, E. Linguistique. Paris: Minuit, 1968, 289 págs.
- SAUSSURE, Ferdinand. Cours de linguistique générale. Paris: Payot, 1971 (Hay traducción en: Buenos Aires, Losada, 1945)

- SPITZER, Leo. Lingüística e historia literaria. Madrid: Gredos, 1961
- VERON, Eliseo y otros. Lenguaje y comunicación social. Buenos Aires: Nueva visión, 1969
- VERON, Eliseo. Conducta, estructura y comunicación. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972
- VOLOSHINOV, V.N. "Discurso indirecto, discurso directo y sus variaciones". El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. Buenos Aires: Nueva visión, 1976
- ZAMORA VICENTE, Alonso. Dialectología española. Madrid: Gredos, 1960. (Edición revisada y ampliada, 1967)

2.3.- Otras bibliografías

- ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. México: F.C.E., 1954, (2 Vols.), 430 págs.
(Breviarios del Fondo de Cultura Económica, N° 86)
- ARA, Guillermo. Introducción a la literatura argentina. Buenos Aires: Columba, 1966
- ARRIETA, Rafael Alberto. Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Peuser, 1959, Tomo IV y V
- CABRALES ARTEAGA, José Manuel. Literatura hispanoamericana: siglo XX. N° 25. Madrid: Playor, 1982
- CAMPBELL, Joseph. El héroe de las mil caras. México: F.C.E., 1959
- CARPENTIER, Alejo. "Conciencia e identidad de América". La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. Madrid: Siglo XXI, 1981, 252 págs.
p. 79 - 158

- CARPENTIER, Alejo. "De lo real maravilloso americano".
Tientos y diferencias. Buenos Aires: Calicanto, 1976,
p. 83 - 99
- CARPENTIER, Alejo. (Prólogo con conceptos sobre "realismo
mágico"). El reino de este mundo. Montevideo: Arca,
1968, p. 7 - 13
- CASSIRER, Ernest. Antropología filosófica. México: F.C.E.,
1975
- CENCILLO RAMIREZ, Luis. Filosofía fundamental. Madrid: Sin-
tagma, 1968
- ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno. Buenos Aires:
Emecé, 1968
- ELIADE, Mircea. Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus, 1974
- ELIADE, Mircea. Mito y realidad. Madrid: Guadarrama, 1968
- ESCOBAR, Alberto. La partida inoconclusa. Santiago de Chi-
le: Universitaria, 1970
- FANON, Frantz. Los condenados de la tierra. La Habana: Ven-
ceremos, 1963
- FERNANDEZ MORENO, César. América latina en su literatura.
París: UNESCO, 1972, (1ª Ed.). (México: Siglo XXI,
1976)
- FREUD, Sigmund. "Una teoría sexual", en Obras completas, To-
mo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967
- GREGORICH, Luis. Historia de la literatura argentina. Bue-
nos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968, To-
mo III (Apartado sobre generación del 55 y nuevas ge-
neraciones)
- GUZMAN, Flora. La España de Goya. La historia informal. Ma-
drid: Altalena, 1981

- HARSS, Luis. Los nuestros. Buenos Aires: Sudamericana, 1966
- HEIDEGGER, Martín. Serías perdidas. Buenos Aires: Losada, 1960
- HUIDOBRO, Vicente. Poesía y prosa. Madrid: Aguilar, 1957
- JUNG, Carl. Lo inconsciente en la vida psíquica normal y patológica. Buenos Aires, Losada, 1964
- JUNG, Carl. Símbolos de transformación. Buenos Aires: Paidós, 1962
- LACAN, Jacques. Escrits. París: Seuil, 1966
- La Santa Biblia. Madrid: Paulinas, 1964
- LEVI-STRAUSS, Claude. Anthropologie structurale. París: Plon, 1958, 452 págs. (Hay traducción en: Buenos Aires: Eudeba)
- LIBERTELLA, Héctor. Nueva escritura en latinoamérica. Caracas: Monte Avila, 1977
- MARTIN SERRANO, Manuel. Métodos actuales de investigación social. Madrid: Akal, 1979
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Narradores de esta América. Montevideo: Alfa, 1969
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. La saga-fuga de J.B. Barcelona: Destino, 1973
- VIRGILIO. La Eneida, en Obras completas. Barcelona: Montaner y Simón, 1967
- WEBER, Jean Paul. La psicología del arte. Buenos Aires: Paidós, 1966

3. Diccionarios

- ANDRADE, Juan Carlos y SAN MARTIN, Horacio. Del debut
chamuyar canero. Buenos Aires: A. Peña Idillo, 1967
(DLA)
- BAYO, Ciro. "Vocabulario de provincialismos argentinos y
bolivianos" Revue hispanique. Paris-Nueva York, 1906,
Nº XIV, p. 241 - 564
- BRAVO, Domingo A. El quichua santiagueño. Tucumán: Univer-
sidad Nacional de Tucumán, 1956, 400 págs. (DQB)
- BRAVO, Domingo A. Estado actual del quichua santiagueño.
Cuadernos de Humanitas Nº 19. Tucumán: Universidad Na-
cional, Facultad de Filosofía y Letras, 1965, 230 págs.
- Catálogo de las voces usuales en symará con la corresponden-
cia en castellano y quechua. La Paz: Gisbert y Cia
S.A., 1977, 47 págs.
- CASULLO, Fernando H. Diccionario de voces lunfardas y vulga-
res. Buenos Aires: Freeland, 1972, 230 págs. (1ª Ed.:
1964)
- COLUCCIO, Félix. Diccionario folklórico argentino. Buenos
Aires: El Ateneo, 1950
- COROMINAS, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua
castellana. Madrid: Gredos, 1976 (COROMINAS)
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americano. Bilbao,
Barcelona, Madrid: Espasa-Calpe, 1933
- FERNANDEZ NARANJO, Nicolás. Diccionario de bolivianismos. La
Paz-Cochabamba: Los amigos del libro, 1980

- GOBELLO, José. Diccionario lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usados en Buenos Aires. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1977 (GOB)
- GOBELLO, José. Lunfardía. Introducción al estudio del lenguaje porteño. Buenos Aires: Argos, 1953 (LUNF)
- LARA, Jesús. Diccionario qhëshwa-castellano, castellano-qhëshwa. La Paz-Cochabamba: Los amigos del libro, 1971 (LARA)
- LIRA, Jorge A. Diccionario kkechuwa-español. Tucumán: Instituto de historia, lingüística y folklore, 1944 (LIRA)
- LIZONDO BORDA, Manuel. Voces tucumanas derivadas del quichua. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1927
- MIDENDORF, Ernest W. Gramática keshua. Madrid: Aguilar, 1970 (MIDD)
- MORINIGO, Marcos. Diccionario de americanismos. Buenos Aires: Muchnik, 1966 (DAM)
- NEVES, Alfredo N. Diccionario de americanismos. Buenos Aires: Sopena Argentina, 1973 (DAN)
- PRIETO, Adolfo. Diccionario básico de literatura argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968, 159 págs.
- Real Academia Española de la Lengua. Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa-Calpe, 1970 (R.A.)
- SANTAMARIA, Francisco J. Diccionario general de americanismos. México: Pedro Robredo Imp. Andina, 1942. 3 Vols.
- SOLA, José Vicente. Diccionario de regionalismos de Salta. Buenos Aires: Plus Ultra, 1975 (1ª Ed. 1947)

URIOSTE, Jorge y HERRERO, Joaquín. Gramática de la lengua quechua y vocabulario quechua-castellano, castellano-quechua de las voces más usuales. La Paz-Cochabamba: Canata, 1955, 348 págs.

XII

INDICE ANALITICO DEL TOMO II

Capítulo III

	<u>Págs.</u>
CARLOS HUGO APARICIO: "DONDE TERMINA EL ASFALTO"	
I - PLANO CONTEXTUAL	393
1. El cerco de la realidad	395
1.1.- La ciudad de Salta	396
1.2.- Aspectos sociológicos	397
1.3.- Geografía edilicia	399
2. Cerco narrativo	400
2.1.- Categorización del espacio	404
2.1. 1.- Geografía regional	408
2.1. 2.- Geografía urbana	409
2.2.- Interrelación de los contextos espaciales y socioeconómicos	413
2.2. 1.- Estratificación en el micromundo del suburbio	417
2.2. 2.- Caracterización de la vivienda	418
2.2. 3.- Vivienda y "status" socioeconómico	426
2.2. 4.- Interpretación de "El último modelo"	429
2.3.- Contexto sociocultural	431
2.3. 1.- Desniveles socioeconómicos	431
2.3. 2.- Análisis de "Las sobras"	433
2.3. 3.- Falencias culturales y gesto social negativo	435
2.3. 4.- Roles socio familiares del hombre y de la mujer	439
2.3. 5.- El suburbio como constelación de signos negativos	444
2.4.- Contexto histórico-cultural	448

XIII

	<u>Página.</u>
2.5.- Contexto mítico-religioso	449
Notas	452
II - CONFLICTIVIDAD AGENCIAL	455
1. Análisis estructuralista de "La búsqueda"	456
1.2.- Macrosecuencia	456
1.3.- Procesos de mejoramiento o degradación	457
1.4.- Roles agenciales	461
1.5.- Conducta de protección	468
1.6.- Secuencias y funciones	470
2. Búsqueda de identidad: función dominante	476
2.1.- Nivel individual	477
2.2.- Nivel dual	478
2.3.- Nivel familiar	479
2.4.- Nivel social	480
2.5.- Nivel espacial	481
3. Agentes y pacientes de los relatos	482
3.1.- "El arrabal como personaje"	484
3.2.- "Los personajes del arrabal"	487
3.2. 1.- Nivel agencial en "Las sobras"	487
3.2.1. 1.- Aduvantes	489
3.2.1. 2.- Oponentes	491
3.2. 2.- Roles agenciales según las distintas perspectivas	495
3.2.2. 1.- Perspectiva de "los nuevos vecinos"	495
3.2.2. 2.- Perspectiva de "la mujer del obrero"	497

XIV

	<u>Págs.</u>
3.2.2. 3.- Perspectiva "del patrón" . . .	499
3.2.2. 4.- Proceso de negociación . . .	501
3.2.2. 5.- Perspectiva del lector . . .	505
3.2. 3.- Comportamiento agencial en otros cuentos	508
3.2.3. 1.- "La búsqueda"	508
3.2.3. 2.- "El último modelo"	511
3.2.3. 3.- "Los bultos"	513
3.3.- "Personajes innominados": constante agencial . . .	515
3.4.- Acciones y personajes desde un enfoque psicoocrítico	518
3.4. 1.- Presentación de personajes	518
3.4. 2.- Interpretación psicoocrítica	524
3.4. 3.- "La búsqueda": proceso de dependencia psicológica	524
3.4.3. 1.- Dinámica dialéctica de de- pendencia y reacción	526
3.4.3. 2.- Binomio presencia-ausencia: eje de la obsesión	531
3.4. 4.- Conclusión. La búsqueda como actitud . . .	532
Notas	534
 III - NIVEL TECNICO-ESTILISTICO	 537
1. Aspectos del relato	537
1.1.- La "visión ocn" en "Los bultos"	538
1.2.- El punto de vista en otros cuentos	542
1.2. 1.- Narrador protagonista	542
1.2. 2.- Narrador testigo	544
1.2. 3.- Narrador exógeno	545

IV

	<u>Págs.</u>
2. Modos del relato	547
2.1.- Representación y narración	548
2.2.- Tradición e innovación en las técnicas narrativas .	550
2.2. 1.- Discurso directo e indirecto	551
2.2. 2.- El fluir psíquico	553
2.2. 3.- El monólogo interior	559
2.2. 4.- Visión estereoscópica	563
2.2. 5.- Esquema-resumen de la selección del autor	565
2.2. 6.- Conclusión y considerandos biográficos .	568
 3. El tiempo, la ruptura de la secuencia temporal	 569
3.1.- Narración ulterior	571
3.2.- Narración simultánea	573
3.3.- Recursos retrospectivos	574
3.3. 1.- Resumen con referencia a escenas	575
3.3. 2.- La carta como recurso	576
3.3. 3.- El recuerdo como recurso	577
3.3. 4.- La retrospectiva como articulación	578
3.4.- Recursos retrospectivos	584
3.4. 1.- Recurso del terror súbito	585
3.4. 2.- Recurso del sueño	586
 4. El tempo del relato	 587
4.1.- Narración sumaria y pausa rutinaria	588
4.2.- Ritmo de la prosa y estados psicológicos	590
 5. Estructura	 592
5.1.- Diseño lineal y duplicación interior	592
5.2.- Diseño combinado: circular y en cadena	594
5.3.- Funciones agenciales estructurales	597

XVI

	<u>Págs.</u>
6. Conclusión	599
Notas	600

Capítulo IV

JUAN JOSE HERNANDEZ: "DE LOS VISILLOS HACIA ADENTRO"

I - LA INTIMIDAD PROVINCIANA	603
1. Relación autor-obra-lector	604
2. Conflictividad agencial	605
2.1.- Nivel de los agentes	605
2.1. 1.- La mujer. Presencia de lo femenino . .	605
2.1. 2.- El hombre	608
2.1. 3.- La pareja	609
2.2.- Nivel de las acciones	611
2.2. 1.- La frustración femenina	611
2.2. 2.- La no resignación (como valor)	614
2.2. 3.- El viaje como gesto liberador	615
2.3.- El gesto social	615
2.3. 1.- Comportamiento social negativo (insq lidario)	615
2.3. 2.- La cursilería	616
2.3. 3.- La mediocridad	617
3. Las obsesiones del autor	618
3.1.- Una visión escéptica	618
3.2.- El gesto de liberación	619
3.3.- La moral de "Rastignac"	620
3.4.- Bivalencia del terruño	620

XVII

	<u>Págs.</u>
4. Ambientación	621
5. Simbología	623
6. Recursos técnico-estilísticos	625
6.1.- Punto de vista de la narración	625
6.2.- La ironía y el sarcasmo	627
6.3.- El suspenso y la tensión	628
6.4.- El tiempo	629
6.5.- La estructura	631
7. Conclusión	632
Notas	634

II - LABERINTOS PSICO-SEXUALES. ANALISIS DE

"EL VIAJERO".	636
1. Aclaración metodológica	636
2. Lineamientos básicos en el cuento "El viajero"	639
3. El Edipo familiar en la teoría freudiana	640
4. Análisis psico-crítico	643
4.1.- Tipología edípica en el texto	643
4.2.- Tendencias "activas" y "pasivas"	646
4.3.- Ambigüedad del conflicto y ambigüedad textual . .	647
4.4.- Complejo de culpa: auto-represión y marginación .	648
4.5.- Conducta de protección	650
4.5. 1.- Transposición del deseo	650
4.5. 2.- Licitud e ilicitud	652
4.5. 3.- Bifurcación de las tendencias	654
4.5. 4.- Voluntad de amnesia	654
5. Conclusión	659

XVIII

	<u>Págs.</u>
4.6.- Transgresión de la norma	656
4.7.- Huida psicológica y búsqueda de liberación . . .	658
Notas	661

Capítulo V

FUNCIONALIDAD LINGÜÍSTICA

1. ESTUDIO COMPARADO DE LA LENGUA EN LOS TRES AUTORES . .	663
1.1.- Selección contextual y selección lingüística . .	664
1.2.- Nivel sociocultural y niveles de lengua	666
1.3.- Los códigos lingüísticos	670
1.3. 1.- "Código elaborado": lengua culta del narrador	672
1.3. 2.- "Código restricto": voces de los per sonajes	675
1.4.- Variables diestráticas	677
2. CODIGO RESTRICTO EN LA NARRATIVA DE TIZON	
CASTELLANO ARCAICO Y RURAL PENETRADO DEL QUECHUA . . .	679
2.1.- Hispanismos y voces anticuadas	682
2.2.- Arcaísmos	684
2.3.- Vulgarismos y formas rurales	690
2.4.- Americanismos, argentinismos, norteamericanismos	691
2.4. 1.- Neologismos semánticos	692
2.4. 2.- Neologismos morfológicos	692
2.5.- Mestizaje léxico en la fauna, flora, toponimia y apellidos	693
2.5. 1.- El léxico de la flora y la fauna . . .	694
2.5. 2.- El léxico de la toponimia	695

XIX

	<u>Págs.</u>
2.5. 3.- Nombres y apellidos	698
2.6.- Morfologías propias del noroeste: Diminutivos y gerundios	699
2.7.- Influencia del sustrato indígena. El quechua . . .	701
2.7. 1.- Influencia léxica	702
2.7. 2.- Influencia morfológica	704
2.7. 3.- Influencias fonéticas	706
2.7. 4.- Alteraciones morfosintácticas	708
2.8.- Funcionalidad agencial de los diálogos	709
2.9.- Conclusión	711
 3. CODIGO RESTRICTO EN LA NARRATIVA DE APARICIO	
REGIONALISMO Y LUNFARDO EN EL SUBURBIO PROVINCIANO . . .	712
3.1.- El lunfardo: sus vertientes diversas	715
3.2.- El habla regional: norteamericanismos, argentinismos, americanismos	720
3.3.- El sustrato indígena	722
3.4.- Nivel fónico ortográfico	723
3.5.- Nivel semántico y morfosintáctico	724
3.6.- Funcionalidad agencial de los diálogos	727
3.7.- Discurso dialogístico y "gestus" social	728
3.8.- Conclusión	729
 4. EL DISCURSO NARRATIVO DE JUAN JOSE HERNANDEZ	
EL IDIOMA DE LO SUGERIDO	730
4.1.- El dominio del lenguaje: concisión y economía . .	733
4.2.- El lenguaje en la caracterización de personajes y situaciones	735
4.3.- Puntuación	737

XX

	<u>Págs.</u>
4.4.- Elementos del nivel morfo-sintáctico	737
4.5.- Elementos del nivel léxico-semántico	739
4.6.- Observaciones sobre la lengua de la narración . .	740
4.7.- Conclusión	740
 Notas	 742

Capítulo VI

CONCLUSIONES

1. Punto de partida y punto final	749
2. Conclusiones comparadas por niveles	750
2.1.- Contextos	750
2.1. 1.- Contexto espacial	752
2.1. 2.- Contexto socio-cultural	753
2.1. 3.- Oposición entre Norte y Sur: una constante	755
2.2.- Modelos simbólicos	757
2.2. 1.- El tren: un símbolo compartido	757
2.2. 2.- Otras simbologías	758
2.3.- Proceso agencial	760
2.3. 1.- La marginación: gesto social dominante	760
2.3. 2.- La búsqueda de identidad: función prin cipal	762
2.3. 3.- Agentes y pacientes de los relatos . .	765
2.4.- Recursos técnico-estilísticos	767
2.4. 1.- La temporalidad	768
2.4. 2.- El punto de vista de la narración . . .	769
2.4. 3.- Estructura	770
2.5.- Plano lingüístico	772

XXI

	<u>Págs.</u>
2.6.- Nivel estético: valoración final	777
Notas	780
 BIBLIOGRAFIA	 781
1. Bibliografía particular sobre el tema	781
1.1.- Obras de los autores	781
1.1. 1.- Aparicio, Carlos Hugo	781
1.1. 2.- Hernández, Juan José	782
1.1. 3.- Tizón, Héctor	782
1.2.- Sobre los autores	783
1.2. 1.- Sobre Carlos Hugo Aparicio	784
1.2. 2.- Sobre Juan José Hernández	785
1.2. 3.- Sobre Héctor Tizón	787
1.3.- Sobre literatura regional	790
1.4.- Sobre la realidad del noroeste argentino	792
1.5.- Sobre el estudio de la lengua	797
 2. Bibliografía general	 800
2.1.- Sobre el cuento	800
2.2.- Metodología	803
2.2. 1.- Teoría y crítica literaria	803
2.2. 2.- Lingüística y semiótica	808
2.3.- Otras bibliografías	809
 3. Dicionarios	 812

XXII

INDICE GENERAL

TOMO I

Capítulo I:

	<u>Págs.</u>
Coordenadas de la narrativa del noroeste argentino	3

Capítulo II:

Héctor Tizón: "La Puna, testimonio de una extinción ...	14
I. Plano contextual	15
II. Modelos simbólicos	144
III. Proceso agencial	240
IV. Nivel técnico-estilístico. Valoración estética	341

<u>Índice analítico del tomo I</u>	I
--	---

TOMO II

Capítulo III:

Carlos Hugo Aparicio: "Donde termina el asfalto"	392
I. Plano contextual	393
II. Conflictividad agencial	455
III. Nivel técnico estilístico	537

Capítulo IV:

Juan José Hernández: "De los visillos hacia adentro" ...	602
--	-----

XIII

	<u>Págs.</u>
I. La intimidad provinciana	603
II. Laberintos psico-sexuales	636

Capítulo V:

Funcionalidad lingüística	662
1 - Estudio comparado de la lengua en los tres autores	663
2 - Código restringido en la narrativa de Tizón	679
3 - Código restringido en la narrativa de Aparicio ...	712
4 - El discurso narrativo de Juan José Hernández ...	730

Capítulo VI:

Conclusiones	748
<u>Bibliografía</u>	781
<u>Índice analítico del tomo II</u>	XII
<u>Índice general</u>	XXII

